

I/16 [Taf. 46] Von der zweiten Ankunft



II/16 [Taf. 47] Engel blasen auf Posaunen



III/16 [Taf. 48] Die Toten stehen auf

I/17 [Taf. 49]

CELESTIS IHERVSALEM
Das himmlische Jerusalem

SANCTIS SVMMA QVIES O PACIS VISIO FIES
Den Heiligen wirst du die höchste Ruhe, o Schau des Friedens

Das himmlische Jerusalem wird im 21. und 22. Kapitel der Apokalypse beschrieben; sie mögen für die Stadtmauern mit ihren Zinnen und Türmen die Textgrundlage gebildet haben (Apc 21): ... er zeigte mir die himmlische Stadt Jerusalem ... im Besitze der Herrlichkeit Gottes ... eine Mauer hat sie, groß und hoch, hat zwölf Tore und über den Toren zwölf Engel. Die Schau des Friedens für die Heiligen wird aber mit Hilfe eines Gleichnisses aus dem Lukas-Evangelium versinnbildlicht (Lk 16,22): als der arme Lazarus starb, wurde er von den Engeln in den Schoß Abrahams getragen. Der Reiche verstarb ebenfalls und sah von der Hölle aus von Ferne Abraham und Lazarus in seinem Schoß. Auf der Tafel des Nikolaus sitzen die Geretteten im Schoß des Abraham, dessen Geheimnis von zwei Engeln durch ein Tuch verhängt wird.

II/17 [Taf. 50]

IVDICIVM SEDIT
Er sitzt zu Gericht

PRO SE ME PASSVM VIDEANT IVDEX QVIBVS ASSVM
Sie sollen Mich sehen, für die Ich gelitten habe, deren Richter Ich jetzt bin

Auf die Zweite Wiederkunft Christi folgt das Jüngste Gericht (Mt 25,31-46): Wenn aber der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommen wird und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen. Zum Gericht werden die Waffen Christi, die Leidenswerkzeuge, als Zeichen vorangetragen; Mt 24,30: Und dann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen. Rechts oberhalb des Bildes erscheint der Prophet AMOS, allerdings mit einem unbeschriebenen Spruchband; seinem Buch aber entstammen viele Prophezeiungen über das Endgericht.

III/17 [Taf. 51]

INFERNVS
Die Hölle

FLAMMA REOS PVNIT HIC QVOS SCELVS ET LOCVS VNIT
Die Flamme straft hier die Schuldigen, die Verbrechen und Ort vereinigt

Im 41. Kapitel des Buches Hiob wird der Leviathan beschrieben, welcher die Verdammten verschlingt. ... Durch seinen Anblick kommt man schon zu Fall ... Wer wagt sein Oberkleid wohl aufzudecken? Wer dringt in seinen Doppelpanzer ein? Wer öffnet wohl die Tore seines Rachens? Es lagert Schrecken rings um die Zähne ... Aus seinem Rachen steigen Fackeln auf, wie Feuerfunken fahren sie empor. Aus seinen Nüstern steigt der Rauch auf ... Die Tiefe läßt er wie den Kessel sieden. ...
Zwei Teufel ziehen mit Haken die Verdammten in den Höllenschlund, die zum Teil gekennzeichnet sind als Mönch, Bischof, König oder Geizhals.
Rechts von dem Bild erscheint als letzte Tugend: VERITAS (Wahrheit), auch im Sinne von Wirklichkeit zu verstehen.

17. KOLUMNE: *Die drei Bilder sind wiederum eine Einheit, welche die Folgen des Endgerichts vor Augen führt: Die Seligen werden in den Schoß Abrahams im himmlischen Jerusalem aufgenommen, die Verdammten hingegen wandern in den Schlund des Leviathan.*



I/17 [Taf. 49] Das himmlische Jerusalem



II/17 [Taf. 50] Er sitzt zu Gericht



III/17 [Taf. 51] Die Hölle

I. DER AMBO DES NIKOLAUS VON VERDUN

Über Nikolaus von Verdun sind so gut wie keine schriftlichen Nachrichten bekannt geworden.[1] Laut authentischer Inschrift hat Propst Wernher (1168-1185) im Jahr 1181 den vom ihm schlicht als Werk bezeichneten Verduner Altar der Gottesmutter gestiftet, den zuvor Nikolaus von Verdun angefertigt hatte. Der Marienschrein zu Tournai ist laut Inschrift 1205 geschaffen worden.[2] Vielleicht dürfen zwei verlorengegangene Statuen des Petrus und einer Königin Konstanze, Gemahlin Heinrichs VI. oder Friedrichs II., aus dem Domschatz zu Worms dem Künstler dann zugeschrieben werden, wenn die Inschrift Nicolaus de Verda in de Verdun zu verbessern wäre.[3] 1217 wurde ein Glasmaler Nikolaus, Sohn eines gleichnamigen Vaters, in die Bürgerliste der Stadt Tournai aufgenommen; hier mag eine zufällige Namensgleichheit vorliegen. Es ist aber auch zu bedenken, daß der Verduner Altar sowohl technisch als auch künstlerisch den absoluten Höhepunkt der rhein-maasländischen Emailkunst erreicht und in dieser Kunstlandschaft eigentlich eine wirkliche Nachfolge nicht gefunden hat. Diese ist vielmehr in der Glasmalerei des 13. Jahrhunderts zu suchen. Nikolaus könnte also sein großes Wissen an seinen gleichnamigen Sohn in Tournai weitergegeben haben.

Alle übrigen Werke, die mit dem Namen Nikolaus in Verbindung gebracht werden, sind Zuschreibungen aus stilistischen Gründen. Das einst rekonstruierte umfangreiche Oeuvre des Meisters ist in den beiden letzten Generationen immer weiter reduziert worden,[4] so daß heute die Propheten an den Langseiten des Dreikönigenschreins im Dom zu Köln, entstanden wohl zwischen 1181 und 1191,[5] als eigenhändige Werke des Meisters bezeichnet werden, während die Zuschreibung des Annoschreins in der Benediktinerabtei St. Michael zu Siegburg (um 1183) an Nikolaus sich nicht hat durchsetzen können.[6]

Auf Grund der beiden datierten Werke dürfte der Künstler sicherlich vor 1150 und wohl nach 1130 geboren sein. Seine Heimatstadt Verdun liegt an der Maas in Lothringen, also in einem der führenden Zentren der Goldschmiedekunst des Mittelalters. Hier hatte Abt Hellinus von Notre-Dame-aux-Fonts in Lüttich (1107-1118) für seine Kirche durch den Meister Reiner von Huy das berühmte Taufbecken in der Kirche Saint-Barthélemy zu Lüttich herstellen lassen. Hier hatte um die Mitte des Jahrhunderts der angesehene Goldschmied Godefroid de Claire gewirkt. Lothringen war zu der Zeit in dieser Technik so führend, daß Suger von Saint-Denis schon Goldschmiede hierher holen mußte, um in nur zwei Jahren sein monumentales Goldkreuz, das Zeichen des zweiten Kreuzzugs, errichten zu können. Natürlich kommt Nikolaus von Verdun letztlich aus dieser Tradition und dürfte in einer der hervorragenden Werkstätten an der Maas sein Handwerk erlernt haben; stilistisch aber steht er vollkommen isoliert in der Kunst des 12. Jahrhunderts.

Sein erstes erhaltenes Werk ist der Verduner Altar, mit dem sich Nikolaus, selbstbewußt seinen Namen nennend, sowohl künstlerisch als auch technisch als ein Genie präsentiert, dem in der westlichen Goldschmiedekunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts kein Meister an die Seite gestellt werden darf. Der Verduner Altar wurde im 14. Jahrhundert durch einen Umbau verändert. Der Stifter Wernher berichtet 1181 lediglich, daß Nikolaus von Verdun das Werk (opus) vollendet habe, dessen ursprünglicher Verwendungszweck aber nur aus der Ergänzung der Stifterinschrift entnommen werden kann; dort berichtet nämlich Propst Stephan von Sierndorf in fünf gedrängten Hexametern, daß er das vergoldete und durch Tafeln erneuerte Werk hierher habe übertragen lassen, nachdem er es vom Kreuzaltar, und dort von der Bilderwand abgenommen hätte, wo es früher um den Ambo herumgelegt gewesen wäre.

Es gehörte zu den mittelalterlichen Baugepflogenheiten, in einer Stiftskirche den Chorraum für die Geistlichen vom Langhaus für die Gemeinde durch eine Lettnerwand zu trennen. Infolge baulicher Veränderungen und Liturgiereformen sind, besonders in der Zeit des Barock, die meisten romanischen Lettner zugrundegegangen. Spolien mit figürlichem Schmuck aus romanischen Kirchen, etwa im Münster zu Basel[7] oder im Dom zu Worms,[8] dürften Reste der mittelalterlichen Lettnerverkleidung sein, jedoch reichen sie zumeist für die Rekonstruktion des ursprünglichen Monumentes nicht aus. Mit Goldschmiedearbeiten verzierte Kanzeln muß es ebenso zahlreich gegeben haben, es sei nur an den Ambo Kaiser Heinrichs II. (1002-1014) im Dom zu Aachen erinnert.[9] Auch die Kirche Saint-Vanne zu Verdun hatte laut einer Beschreibung aus der Zeit um 1200 eine solche Kanzel, welche der Abt Richard von Saint-Vanne (nach 1004-1046) zu Verdun gestiftet hatte, und die mehrere alttestamentliche Bilder gezeigt hat, welche sich aber auf keinen Fall mit dem Verduner Altar vergleichen lassen; vielmehr scheint das Programm kosmologischen Charakter gehabt zu haben.

Da die Bilderwand des Verduner Altars um die Schauseite eines Ambo herumgelegt war, scheidet die Möglichkeit aus, sie als Antependium,[10] dann allerdings zu einem sehr großen Kreuzaltar, zu deuten, obwohl man die Tafeln dann sicherlich besser hätte betrachten können. In der Inschrift sind Ambo und Kreuzaltar unzertrennlich miteinander verbunden; es ist daher nur möglich, sich die Kanzel am Lettner der romanischen Stiftskirche und von diesem auch einzig betretbar, so angebracht zu denken, daß sie den Kreuzaltar in der Art eines Ziboriums überdacht hätte. Der Kreuzaltar wäre also ein Kanzelaltar gewesen, wie einige, der Konzeption nach ähnliche Monumente, in den entlegenen Abruzzen noch erhalten geblieben sind, in Santa Maria in Valle Porclaneta bei Rosciolo, in San Clemente di Casauria bei Torre dei Passeri; hier ist der quellenmäßig belegte Altar entfernt worden.[11] Auf Grund von Spolien lassen sich weitere Kanzeln dieser Art in den Abruzzen rekonstruieren, die auf ein Vorbild in Montecassino zurückgehen dürften. Sie alle haben, wie die in Mittel- und Oberitalien zahlreich erhaltenen, ein kastenförmiges Corpus, wie ein solches in Verbund mit dem Hochchor für den Kryptenlettner in Chur rekonstruiert werden konnte,[12] dessen Kanzel italienischen Ursprungs ist.[13]

1331 wurde die Tafel des Nikolaus von Verdun zu einem Flügelaltar umgebaut. Um zwei von vier gleichgroßen Tafelbildern auf der Rückseite unterbringen zu können, mußte die Vorderseite neben dem Kreuzigungsbild durch zwei Kolumnen aus Bildern und entsprechend vielen Säulenpaaren erweitert werden. Denkt man sich diese aus dem Mittelteil herausgenommen, erhält man die romanische Breitenausdehnung des mittleren

Teils. Von dem auf solche Weise reduzierten Bestand sind alle Versuche einer Wiederherstellung der ursprünglichen Kanzel ausgegangen. Die erste Rekonstruktion[14] sieht einen Kanzelkasten in der Form vor, daß der von den Ergänzungen aus dem Jahr 1331 befreite Mittelflügel als eine gerade Schauwand die Vorderseite, die beiden heutigen Seitenflügel die Seitenteile einer Kastenkanzel nach italienischem Typus gewesen wären (Abb. 1). Der so gewonnene Ambo habe dann den Kreuzaltar überdacht. Gegen eine solche Wiederherstellung ist angesichts des außerordentlich geringen Bestandes an erhaltenen Monumenten kaum etwas einzuwenden, ausgenommen vielleicht die Tatsache, daß bei einer Breitenerstreckung des Mittelteils von ca. 220 cm und der beiden Seitenteile von ca. 120 cm der Kreuzaltar nicht besonders groß gewesen sein kann. Er hält sich aber durchaus in den für mittelalterliche Kastenaltäre belegten üblichen Ausmaßen.[15] Es muß hier auch vermerkt werden, daß alle die heutigen Flügel begrenzenden Emailleisten auf Grund der Rückseitenzeichen und der Ausmaße nicht unbedingt zu dem Ambo gehört haben müssen. Die genauen Ausmaße der Tafeln sind also nicht mit Sicherheit bekannt, jedoch dürften sie sich von den heutigen kaum unterschieden haben. Andere Argumente gegen die Rekonstruktion lassen sich leicht entkräften. In der Tat war der für das Verständnis des Programms wichtige Inhalt der Stifterinschrift nur erfahrbar, wenn man den Kanzelkasten viermal umschritten hat. Die nur einzeilige Stifterinschrift auf der Kanzel in der Abteikirche von San Clemente di Casauria (1176-1182) bei Torre dei Passeri (L'Aquila) ist nahe der unteren Kante ebenfalls um den ganzen Kanzelkasten herumgeführt; auch die zweizeilige Inschrift am Ambo Kaiser Heinrichs II. zu Aachen erstreckt sich am oberen und unteren Rand über die gesamte Breite der Kanzel. — Die Bilder auf den beiden Seitenwänden des rekonstruierten Ambo von Klosterneuburg waren sicherlich schwer zu erkennen; schließlich stellt das Programm aller drei Seiten ja eine gedankliche Einheit dar. Wieviel Mühe hat auch der heutige Betrachter, der aus berechtigten Gründen der Sicherheit nur bis an die barocken Altargitter herantreten darf, Einzelheiten der figürlichen Emailtafeln zu erkennen. Dieser Gesichtspunkt dürfte im Mittelalter aber nicht ausschlaggebend gewesen sein. Eines der Hauptwerke der kampanischen Plastik aus der Zeit König Wilhelms II. (1167-1189) sind zwei Reliefs im Duomo San Gennaro (Sta. Restituta) zu Neapel. Sie zeigen in drei übereinanderliegenden Reihen je fünf quadratische Felder mit Bildern aus der Geschichte Josephs und Samsons, sowie einige andere Szenen. Die Reliefs waren meines Erachtens Seitenwangen einer kastenförmigen Kanzel (Abb. 8), sie waren dann von deren Vorderseite aus ebenfalls nicht zu sehen.[16]

Eine zweite, optisch außerordentlich gefällige Rekonstruktion des Ambo von Klosterneuburg denkt das Kanzelcorpus nicht kastenförmig,[17] sondern polygonal gegliedert in der Gestalt, daß die beiden Seitenteile nicht rechtwinkelig gegen den Lettner sich abgesetzt hätten, sondern von der Vorderseite der Kanzel im stumpfen Winkel nach hinten verlaufen wären, um nach einer erneuten Knickung über zwei verlorengegangene Wände senkrecht auf den Lettner zu stoßen (Abb. 2-3). Auf diese Weise hätte dem Liturgen erheblich mehr Raum zur Verfügung gestanden, als es die andere Rekonstruktion vorgesehen hat, auch hätte man das Bildprogramm als eine Einheit von einem einzigen Standpunkt aus betrachten können. Schließlich seien analoge Grundformen, hier auf einer Art Scheinperspektive beruhend, auch in den Kompositionen des Nikolaus zu finden, nämlich in den Bildern mit Pfingsten (II/15) und dem Himmlischen Jerusalem (I/17). In Anbetracht des unter der barocken Verkleidung der Wände bewahrten, engen romanischen Chors, der eine Trennwand von nur begrenzter Breite enthalten haben kann, hätte eine solche sehr aufwendige polygonale Kanzel dem Lettner den Charakter eines vorspringenden, dem Kircheninneren eingestellten Bauteils verliehen, wie er erst seit dem 13. Jahrhundert überliefert ist, nämlich in dem gotischen Steinlettner der Marienkirche zu Gelnhausen. Es ließe sich auch das Kanzelziborium auf dem Bild mit dem hl. Markus, der die Messe zelebriert, auf dem Antependium (1372) im Dom zu Grado anführen.[18] Ältere Denkmäler sind meines Wissens nicht bekannt geworden, mit denen man diese Rekonstruktion untermauern könnte.[19] Sie erscheint daher unwahrscheinlich.

Da auf jedem der drei Flügel die einzelnen Emailtafeln unmittelbar und lückenlos aneinander schließen, muß auch im 12. Jahrhundert jeder Teil eine einheitlich ebene Tafel gewesen sein. Auch die Zeichen auf den Rückseiten der Emailtafeln lassen keinen anderen Schluß zu. Alle Wiederherstellungen haben also von dieser Grundgegebenheit auszugehen, und es ergibt sich daraus von selbst, daß kaum andere als die beiden vorgelegten Rekonstruktionen möglich sind.

Auch die romanischen Lettnerziborien des deutschen Raumes, die in der Schloßkirche zu Wechselburg und ursprünglich im Dom zu Freiberg, beide um 1225 entstanden, möglicherweise aber auch das überlieferte in der Kirche St. Michael zu Hildesheim aus der Zeit gegen 1200, folgen dem älteren Typus, nach welchem ein Kanzelkasten von querrechteckigem Grundriß sich gegen die Lettnerwand absetzt und zugleich das Dach eines Ziboriums für den unter ihm aufgestellten Kreuzaltar bildet. Beide zuerst genannten Kanzelkästen sind zudem mit typologischen Bildern zum Kreuzestod Christi geschmückt, nämlich dem Opfer des Abraham und der Errichtung der Ehernen Schlange durch Moses; die beiden Reliefs mit dem Opfer von Kain und Abel dürften auf das Altarssakrament zu beziehen sein (Abb. 5-6);[20] alle typologischen Reliefs haben mit dem Ambo des Nikolaus zu Klosterneuburg nichts zu tun.

Es darf daher festgehalten werden, daß weder die schriftlichen Quellen noch die erhaltenen Denkmale ein unmittelbares Vorbild für den Klosterneuburger Ambo belegen, nämlich eine umfangreiche typologische Folge als Verzierung eines Kanzelkastens. Es stellt sich daher die Frage nach der Herkunft einer solchen Idee. Vorerst würde man glauben, daß die Mönche von Klosterneuburg in Frankreich oder in Lothringen ein Vorbild gesehen und Nikolaus beauftragt hätten, ein ähnliches Werk auch in ihrer Kirche zu errichten. Retabel und Antependien, z.B. die aus Broddetorp, jetzt Stockholm, Sahl, Diözese Ribe, Citta di Castello, Vich, sind oft mit Darstellungen aus dem Leben Christi verziert. In der romanischen Kunst Frankreichs sind mehrgeschossige Arkaden von erheblicher Länge auf Retabeln und Reliquiengräbern zu finden, etwa auf den Schreinen vom hl. Junianus in Saint-Junien und vom Bischof Eulgerius in Angers.[21] Im Laufe des 12. Jahrhunderts wurden die Bogen zur Tiefe hin immer reicher in Schichten gestaffelt, wofür das zerstörte Grabmal des Henri le Libéral von 1183, ehemals in Saint-Etienne zu Troyes, das beste überlieferte Zeugnis ist.[22] Um riesige Tafeln von den Ausmaßen des Verduner Altars aber mit einem präzisen, auf die Mitte mit der Kreuzigung Christi hin aus-

gerichteten System von Dreipässen für das durchdachte heilsgeschichtliche Programm durchzugestalten, bedurfte es unbedingt des außerordentlichen Meisters Nikolaus. Seine Idee dürfte jedoch einen anderen Ursprung haben, der in den monumentalen Bilderwänden an romanischen Lettnern und Aktarschranken zu suchen ist.
Das zentrale Element der typologischen Reihe ist das Leben Christi in der Folge der Feste des Kirchenjahres. Solche Zyklen von zwölf Festtagsbildern gehören zur Ausstattung eines byzantinischen Templon, einer in ihrem unteren Teil mit Schrankenplatten geschlossenen Säulenstellung, welche ein Epistyl mit dem Festtagszyklus getragen hat. Desiderius hat für seine 1071 geweihte Basilika von Montecassino ein solches Templon in Konstantinopel bestellt,[23] aber in seiner eigenen Werkstatt bereits durch ein dreizehntes Bild ergänzt, so daß die Kreuzigung als zentrales Thema der westlichen Kunst in die Mitte der Reihe plaziert werden konnte. Im Westen wurden neutestamentliche Folgen auf Chorschranken und an den Stirnwänden von Lettnern abgebildet. Mehrere Stuckreliefs mit Szenen aus dem Leben Christi wurden in der Kirche St. Michael zu Hildesheim gefunden;[24] sie sind mit Sicherheit Teile der ehemaligen Lettnerverkleidung aus dem späten 12. Jahrhundert. In einer Kapelle, heute der Notre-Dame de Bonnesecours geweiht, vom Chorumgang der Abteikirche de la Trinité zu Fécamp sind hoch unter den Fenstern, geschützt und daher wohl auch der Revolution entgangen, zwei Reliefs von 185 x 72 cm und zwei weitere von 50 x 72 cm angebracht, welche im Wechsel von großen und kleinen Tafeln unter sechzehn Arkaden folgenden neutestamentlichen Zyklus zeigen: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Magier, Traum der Magier, Darbringung im Tempel, Kindermord auf Befehl des Herodes, Flucht nach Ägypten, Taufe Christi, Kreuzigung und Himmelfahrt. Laut Tradition sollen die Reliefs zum Grab des Erbauers der Abteikirche, Guillaume de Ros (1082-1107), errichtet unter dessen Nachfolger Roger d'Argences (1107-1139), gehört haben, jedoch lassen sich hierfür keine mittelalterlichen Quellen beibringen. In einem solchen Fall dürfte es sich um eines der ältesten freistehenden Sarkophaggräber gehandelt haben. Die Polychromierung des Hintergrunds der Reliefs in Gold, Blau, Hellgrün, Schiefergrau, Rot und Gelb sowie dessen Musterung lassen an einem Einfluß aus der Goldschmiedekunst keinen Zweifel aufkommen. Wegen des außerordentlich guten Erhaltungszustands werden die Reliefs auch kaum am Äußeren der Kirche angebracht gewesen sein, etwa auf einem Türsturz; vielmehr möchte ich die Möglichkeit nicht ausschließen, daß sie als Schmuck einer Chorschranke größeren Formats gedient haben (Abb. 10).[25] Auch die monumentalen Chorschranken der Kathedrale von Chichester (Abb. 7), entstanden unter dem Bischof Ralph de Luffa gegen 1120, haben einige der Heilstaten Christi auf großen Reliefs den Gläubigen vor Augen geführt. Das Rituale von Durham berichtet für die gleichnamige Kathedrale von wunderschönen Schrankreliefs mit Szenen aus dem Leben und aus der Passion Christi; Reste davon haben sich erhalten. Zwischen 1060 und 1069 sind die Schranken von Beverly entstanden, die aus Gold, Silber und Erz hergestellt waren.[26]
In der gotischen Kathedrale zu Saint-Omer werden aus dem romanischen Vorgängerbau einige figürliche Reliefs mit den neutestamentlichen Bildern Verkündigung, Geburt, Darbringung und Marientod aufbewahrt,[27] von denen einige nach der Auffindung irrtümlich als Pavimente verlegt worden sind; sie können aber aus technischen Indizien heraus ursprünglich niemals auf dem Fußboden gelegen haben und gehören somit auch nicht zu den in Nordfrankreich und in Südengland sehr verbreiteten Fußbodendekorationen vom Ende des 12. und dem ganzen 13. Jahrhundert. Die Datierung ergibt sich aus dem Vergleich des Stifterbildes mit den Gregoriusdialogen, Brüssel, Bibl. Roy., Ms. 9916, fol. 30r, um 1160. Ein sinnvoller Aufstellungsort hierfür wäre eine Altarschranke oder ein Lettner (Abb. 9), zumal in Ancona, das sehr stark unter dem Einfluß von Konstantinopel gestanden hat, wo solche Inkrustationsarbeiten schon aus dem 11. Jahrhundert erhalten sind, im Duomo San Ciriaco der Chor durch zwei Schranken mit figürlichen Reliefs in derselben Technik abgeschieden wird: die Schranke der Evangelienseite ist unter Bischof Lambertus (1148-1179) entstanden, die der Epistelseite ist 1189 datiert.[28]
1593 wurden vom Lettner oder von den Chorschranken in der Abteikirche Saint-Gilles-du-Gard die Reliefs abgenommen und an der Fassade verbaut. Auch das ungewöhnlich breite Relief mit dem Abendmahl an der Kirche Notre-Dame-des-Pommiers zu Beaucaire dürfte zusammen mit den untergeordneten übrigen neutestamentlichen Bildern von der Lettnerverkleidung der vernichteten Benediktinerkirche in demselben Ort stammen. Unter provenzalischem Einfluß ist der Pontile zu Modena entstanden, dessen breites Relief mit dem Abendmahl die Breite des Mittelschiffs ausgemacht hat. Zur Entstehungszeit des spätromanischen Pontile wurde der ältere des Wiligelmo entfernt und seine Reliefs mit alttestamentlichen Bildern gelangten an die Fassade (Abb. 4). Die oberitalienischen Lettnerziborien haben nach dem Norden hin ausgestrahlt, nach Chur, nach Seckau[29] und nach Pécs.[30]
Bestehen die Annahmen zurecht, so dürfte das Vorbild für die alt- und neutestamentlichen Bilder auf dem Ambo zu Klosterneuburg in den Reliefs von Lettnerwänden zu suchen sein, die sowohl in Oberitalien als auch in Nordfrankreich gebräuchlich waren. Die Kunst des Nikolaus von Verdun ist zwar aus der Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes abzuleiten, sie hat aber schon im Verduner Altar eine Monumentalität erreicht, die sich kaum noch mit den Formen des Ursprungslandes vergleichen läßt. Die Reliefs in Saint-Omer, welche als ein typisches Erzeugnis der Scheldekunst klassifiziert werden dürfen, sind von erheblicher Größe und von besonders monumentalem Charakter. Gewiß wird das Blau-Gold-Email der Kölnischen Goldschmiedekunst die Wurzel für die Technik des Nikolaus sein, es sei aber darauf hingewiesen, daß die Reliefs zu Saint-Omer eigentlich in derselben Technik, wenn auch freilich aus einem ganz anderen Material hergestellt worden sind, so daß eine gewisse Verwandtschaft kaum geleugnet werden kann.
In Esztergom hat eine Klosterneuburg politisch verwandte Situation bestanden.[31] König Béla III. war zwar am Hof Kaiser Manuels II. Komnenos in Konstantinopel erzogen worden, hatte sich aber nach seiner Vermählung mit Marguerite Capet, der Tochter König Ludwigs VII. von Frankreich, ganz zum Westen hin orientiert. Die ältesten inkrustierten Reliefs aus Esztergom kopieren Illustrationen aus Handschriften der Praemonstratenser, welche Béla in großer Anzahl nach Ungarn geholt hat. Die jüngsten Reliefs gehören zur zerstörten Porta speciosa, sie imitieren gravierte Goldschmiedearbeiten italobyzantischen Stils aus Dalmatien. Das

Tympanon mit der Deesis dürfte vielleicht von einem byzantinischen Künstler im 3. Viertel des 12. Jahrhunderts geschaffen worden sein, d.h. etwa gleichzeitig mit dem Verduner Altar. Wiederum liegt eine Verwandtschaft in der Technik vor. Die Inkrustationsarbeiten könnten den monumentalen Stil des Nikolaus beeinflußt haben. Dieser Einfluß ginge aber über allgemeinste Merkmale nicht hinaus.

Natürlich galten die baulichen Gepflogenheiten, in Kapitel- und Ordenskirchen das Presbyterium für die Geistlichkeit vom Laienraum durch eine Wand abzutrennen, auch für Klosterneuburg. Hier wurde Markgraf Leopold III. (1095—1136), als 1113 der letzte Besitzer, Walter von Chling, verstorben war, wahrscheinlich der Rechtsnachfolger einer auf die Grafen von Cham-Voburg in Klosterneuburg zurückgehenden Familienstiftung von Säkularkanonikern, die von der Diözese Passau ausgegangen sein mögen, welches auch anderenorts um die Mitte des 11. Jahrhunderts im weiten Kolonialland Österreich traditionelle religiöse Niederlassungen in weltliche Stifte umgewandelt hatte. Bereits 1108 hatte Hermann von Augsburg, im Anschluß an eine Reichsexpedition nach Ungarn, super altare sancte Marie Niwenburc jene genannten Zinsleute gestiftet, die auch Leopold bezeugt hat. 1114 verlegte der Markgraf seine Residenz von den Ausmaßen einer königlichen Pfalz nach Klosterneuburg und ließ am 12.6. des Jahres, wohl weil er nicht der alleinige Gründer war, durch Propst Otto I. (1114—1126) für die canonici saeculari den Grundstein zu einer neuen Kollegiatskirche, seiner Eigenkirche von wahrhaft monumentalen Ausmaßen, legen. Die Kirche erhob sich über einem Vorgängerbau und ließ aus praktischen Gründen möglichst viel vom Altstift (Nikolauskapelle, Kapitelsaal) bestehen. Sie wurde 1136 eingeweiht.

Zweiter Propst des Stiftes wurde 1126 der vierzehnjährige Otto II., der 5. Sohn des Markgrafen, der jedoch im folgenden Jahr zum Studium nach Saint-Victor bei Paris ging. In Frankreich trat er 1132 in das Zisterzienser-Kloster Morimond ein, dessen Abt er 1138 wurde. Auf seine Bitte hin gründete Leopold 1133 die Zisterze Heiligenkreuz. Im selben Jahr auch wandelte er das weltliche Kanonikatsstift Klosterneuburg in ein reguliertes um. Am 15. September 1136 verstarb Leopold III.; er ließ sich aber nicht, wie es aufgrund seiner Vermählung mit Agnes, der Tochter Kaiser Heinrichs IV. wohl möglich gewesen wäre, als Gründer der Kirche vor deren Hochaltar beisetzen, sondern nach herkömmlicher Sitte im Kapitelsaal.[32] Leopold IV. residierte in Tulln und Wien, das 1137 erstmals civitas genannt wird.[33] Nach der Erhebung Österreichs zum Herzogtum 1156 verlegte Heinrich II. seine Residenz ebenfalls nach Wien. Er hatte 1148 Theodora, die Nichte des Kaisers Manuel II. Komnenos, geheiratet und dürfte einen Hauch der überlegenen byzantinischen Kultur nach Wien gebracht haben, die schon unter den Ottonen so großes Aufsehen erregt hatte.[34] Gegenüber Leopold III. dürfte Heinrich II. entscheidende Neuerungen eingeführt haben, die weit über die Landesgrenzen hinausgingen. Sicherlich auf Anraten Ottos von Freising hat er an seine Wiener Hofkapelle den Scholasten Magister Petrus berufen, der ab 1161 wahrscheinlich an der Schule der 1147 geweihten Pfarrkirche St. Stephan zu Wien lehrte und der Stadt wohl einen Abglanz des Wissenschaftsbetriebes der Domschulen in der Ile-de-France verleihen sollte. Innerhalb der Scholastik vertrat er sogar die fortschrittliche Richtung der Gilbertiner und geriet bald mit der Hochburg des Traditionalismus — Klosterneuburg — in die lang andauernde und eigentlich niemals überwundene Fehde. Auch politisch suchte der Herzog die Vermittlerrolle zwischen beiden Kaiserreichen, nicht zuletzt durch seine Heiratspolitik. Petrus Scholasticus aus dem ordo capellanorum des Herzogs gehörte zu jener Schicht von Weltklerikern, die durch das gemeinsame Band der Lehre des Gilbert Porreta über alle Landesgrenzen hinweg miteinander verbunden waren, die sowohl in päpstlichem als auch in kaiserlichem Dienst standen und daher entscheidende politische Missionen übernehmen konnten. — In Wien gründete der Herzog bereits 1155 nahe seiner Residenz am Hof das Benediktinerkloster der Schotten und berief irische Mönche aus dem Kloster St. Jakob in Regensburg. Propst Marquard I. von Klosterneuburg wird 1161 in der Beurkundung der Gründung unter den Zeugen des ordo capellanorum zwar an erster Stelle genannt, die Seelsorge am Hof aber wurde den neuen Schotten übertragen, deren Kirche der Herzog als seine Grablege bestimmte.[35] Damit war eine entscheidende Verlagerung der Landesherrschaft nach Wien geschehen, der das Stift durch Beschwörung der Fundatoren und deren Grablege in Klosterneuburg sowie durch eine bewußte Traditionsfindung einen kräftigen Akzent entgegenzusetzen versuchte. Die Bemühungen setzen meines Erachtens um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein und erreichen ihren ersten Höhepunkt unter Propst Wernher (1168—1185; 1192—1194). Etwa um die Jahrhundertmitte dürfte die Verehrung des im Kapitelsaal des Stifts beigesetzten Leopold III. begonnen haben, den sein Sohn Otto in seiner Historia de duabus civitatibus wortkarg aber treffend charakterisiert: Leopoldus Orientalis marchio, vir christianissimus ac clericorum et pauperum pater. Unter Propst Wernher beschloß das Stiftskapitel für das Seelenheil des Markgrafen und dessen Gemahlin am Todestag, dem 15. November, eine Armenspende von erheblichem Ausmaß. 1194 nahm Agnes von Pfaffenstetten am Grab des verehrten Markgrafen eine Kerzenspende vor, zu dieser Zeit muß also schon ein Kult bestanden haben.[36] Unter Propst Wernher wurde das in Klosterneuburg aufbewahrte Familienarchiv der Babenberger durchgesehen, und zwar zwischen 1179 und 1180, laut Vermerken auf der Rückseite von Urkunden. „In dieser Zeit begann man wohl vorsätzlich, die Stiftung Klosterneuburg durch den Markgrafen zu behaupten und durch Vernichtung aller älteren Nachrichten die Gegenbeweise aus der Welt zu schaffen, um eine engere Bindung seiner Nachkommenschaft an das Stift zu erreichen".[37]

1158 hat ein Brand Klosterneuburg verwüstet. Niwenburch claustrum combustum est. Sollte das Feuer auch die Stiftskirche ergriffen haben, dürften die nun nachgewiesene Flachdecke und damit wohl auch das Kircheninventar vernichtet worden sein. Der Traditionscodex nennt zwar für den fraglichen Zeitabschnitt als Zeugen einen Heinricus cementarius und einen Impertus cementarius; über eine Bautätigkeit aber lassen sich keine Quellen ausfindig machen.[38] Sollte wirklich nach 1158 der Ambo des Nikolaus geplant gewesen sein, so erscheint vorerst die Frage nicht beantwortbar, aus welchem Grund ein so ungeheuer aufwendiges Werk aus dem rhein-maasländischen Kunstkreis mit einem theologischen Programm aus Frankreich in dem von dort weit entfernten Klosterneuburg mit doch gewiß erheblichen Kosten geschaffen und 1181 vollendet worden ist. Mangels schriftlicher Quellen läßt sich die Beantwortung der Frage nur aus dem Altar selbst gewinnen; sie soll im vierten Kapitel versucht werden.

II. DER STIL DES NIKOLAUS

Geht man von der Grundform eines dreiseitigen Ambo aus, dessen Wangen nach den beiden vorgeschlagenen Rekonstruktionen einmal in rechtem und andermal in stumpfem Winkel aufeinander zulaufen, so ergeben sich für den ursprünglichen Bestand an Emails drei in sich geschlossene Ebenen, auf denen die 45 szenischen Tafeln so verteilt waren, daß die mittlere 21, die beiden seitlichen je 12 Emailtafeln getragen haben. Diese waren in vertikalen Kolumnen hintereinander angeordnet, auf den seitlichen Flügeln je vier und auf dem mittleren sieben. Die sieben Achsen sind als ideales Maß auf die Langseiten des Dreikönigenschreins zu Köln übertragen worden.

Eine jede Tafel ist leicht hochrechteckig und endet in einem tief nach unten geführten, kleeblattförmigen Bogen. Innerhalb eines sorgfältig gebauten und vielstufigen Systems von Arkaden sind die szenischen Emails so plaziert, daß sie die am tiefsten gelegene Schicht der Gesamtkomposition bilden.[1]

Jede Szene ruht auf einem Inschriftband, dem sogenannten Titulus, in dem das Thema des Bildes festgelegt worden ist. Auf Grund seines vertikalen Schriftaufbaues scheint er das figürliche Bild ein wenig zu strecken. Um die Tafel ist, am Titulus ansetzend und bei diesem auch wieder endend, die eigentliche Bildlegende aus stets gleich breiten Emailplatten herumgeführt. Eine jede Bildlegende erstreckt sich über drei Emailplatten, zwei hohe Wangenstücke und ein Bogenstück. Diese stoßen an den Spitzen des Kleeblattbogens aneinander. Wegen der Rekonstruktion verlorengegangener Inschriftteile ist es wichtig zu wissen, an welcher Stelle einer Legende die Platten aneinanderliegen. Die Buchstabenfolge ist nicht immer gleichförmig, sondern, je nach Text, mal dichter oder mal loser gereiht. Sie ist auch nicht immer in der gleichen Weise auf den Tafeln plaziert, sondern hier und da nach einer Richtung hin ein wenig verschoben. Wesentlich für die Gliederung jedoch ist der Verlauf der Inschrift im Kleeblattbogen. Hier fügen sich die Buchstaben in ihrer Ausrichtung vorzüglich in die Bogenform ein.

Das allseitig die Szene umlaufende Inschriftenband hebt sich von dieser ein wenig ab, es liegt also in einer zum Betrachter hin näheren Schicht. Ein jedes szenisches Email samt zugehöriger Bildlegende wird von einem breiten Bogen überfangen, der wiederum ein erhebliches Stück nach vorne vorspringt. Ein solcher Bogen setzt sich zusammen aus zwei stets gleich bleibenden Wangenstücken und einem Scheitelstück, die durch zwei gestanzte Bleche in der Form eines geöffneten Buches miteinander verbunden werden. Die Bogenstücke selbst sind nicht von gleichbleibender Breite; sie verengen sich entscheidend zu ihrem Ansatz hin und werden hier mit dem entsprechenden Wangenstück des angrenzenden Bogens architektonisch verschliffen, d.h. zwei zueinandergehörige Bogenansätze bilden eine Emailplatte. Sie scheinen auf einer schmalen hochrechteckigen Emailplatte zu ruhen, auf der jeweils zwei stabförmige Säulchen abgebildet sind. Die Säulenplatte wird nach oben und nach unten hin jeweils durch eine schmale Zone aus gestanzten Blechen begrenzt, die als Basis- und Kapitellzone der Säulen gedacht sind. Von den horizontalen Inschriftbändern der einzelnen Register und von den Bogenansätzen aus springen sie ein Stück nach hinten, wodurch die Säulenpaare selbst einer tiefer liegenden Schicht zugewiesen werden. Die Staffelung der vier Schichten zur Tiefe hin erstreckt sich also von den umgreifenden Bogen über die Säulenpaare zu den Inschriftbändern und von diesen dann zu den szenischen Emailtafeln. Betrachtet man die architektonischen Glieder unter statischen Gesichtspunkten, müßte der Bogen ein wenig kopflastig erscheinen, weil der kleeblattförmige Bogenteil gegenüber dem szenischen Email am weitesten vorspringt und weil die Breite eines jeden Bogens zu den Ansätzen hin ein wenig sich verjüngt, der Bogen also nicht in gleicher Breite bis zur Basis durchgezogen wird und somit, architektonisch gesehen, auf zu schmalen Säulchen ruht. Trotzdem ist die Arkade von sehr ausgewogenen Proportionen und ruht vollkommen in sich. Das hochrechteckige Email mit den Doppelsäulchen ist nämlich durch einen markant hellen Rahmen eingefaßt, wodurch die zarten Säulchen zu Zierelementen werden. Die hochrechteckige Emailtafel selbst wirkt als kräftiger Träger für die nun schmaleren Bogen. Tragen und Lasten sind somit innerhalb der Arkade wieder in ein harmonisches Verhältnis zueinander gebracht. Natürlich ist das System in allen drei Registern gleichmäßig durchgeführt und die Betrachtung hat in jedem von ihnen neu zu beginnen. Es sei aber daran erinnert, daß diese Betonung des kleeblattförmigen Bogenteils und dessen Reduktion zu den tragenden Säulen auch am Dreikönigenschrein zu Köln, nicht aber auch am Albinus- und am Annoschrein zu Köln, bzw. zu Siegburg zu finden ist. Sie mag in der erhöhten Aufstellung des Schreins begründet sein, die ja auch für den Ambo in Klosterneuburg anzunehmen ist; sie ist aber ein gotisches Stilelement, das sich auch in der gleichzeitigen Monumentalarchitektur nachweisen läßt, etwa am Baldachin über der Gottesmutter der Porte romane der Kathedrale Notre-Dame zu Reims. In Klosterneuburg sind die Bogen allerdings viel breiter angelegt; von einer Umformung des romanischen Bogens zum gotischen kann daher noch nicht gesprochen werden.

Die Ordnung der Arkaden und die Tiefenstaffelung der Bogen sind wohl überlegt; sie hängen engstens zusammen mit der spezifischen Bildauffassung des Nikolaus. Aus diesem Grund möchte ich sie, zumindest dem Entwurf nach, auch dem Meister selbst zuschreiben und nicht als das willkürliche Produkt eines Zimmermanns ansehen. Die Arkade bildet nämlich zugleich auch die sehr breite, zur Mitte hin abgestufte Rahmung für die szenischen Emailtafeln, die also nicht, — wie es häufig in der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst zu finden ist — dem Betrachter unmittelbar entgegentreten, sondern von diesem gleichsam entrückt erscheinen. Die szenischen Emailtafeln besitzen einen breiten Metallrand, der für gewöhnlich den Perlbändern vorbehalten bleibt und hier das eigentliche Bild gegen die umlaufende Legende absetzt. Erst innerhalb dieser stets gleichbleibenden Rahmung vollzieht sich das eigentliche Bildgeschehen, das durch einen eigenen Emailrand eingefaßt ist, der zwar der allgemeinen Bogenform angeglichen, aber in Stärke und Verlauf höchst eigenwillig auf die Gesetze der Komposition ausgerichtet ist, und zudem von Gegenständen stets überschnitten wird als träten diese vor den Rahmen. Die Tafeln auf dem linken Flügel besitzen auf Grund der vielen Architekturmotive eine

starke innere Tektonik; wo diese fehlt, wie etwa bei der Verkündigung des Samson (III/1) und der Verehrung des Salomo (III/4), ist sie mit Hilfe horizontaler Emailstreifen auf dem Bildhintergrund erreicht worden. Es ist bekannt, daß die innere Tektonik der Komposition im Laufe der Entwicklung von links nach rechts stets zunimmt, also der genannten Hilfsmittel nicht mehr bedarf. In anderen Bildern, z. B. dem Auszug Moses aus Ägypten (I/6), dem Manna in der Urne (III/7) und besonders dem Löwenkampf des Samson (III/12) ist der nun sehr breite Emailrand viel bildbestimmender: die sich aus der Kleeblattform ergebenden Schwünge des Randes werden weit in die Bildfläche hineingezogen, so daß der obere Bogenteil die Gestalt eines Ovals bekommt. Besonders in der zuletzt genannten Szene hat die innere Rahmung eine Dynamik, die das Bildgeschehen treffend unterstreicht. Es ist immer wieder aufgefallen, daß die Kompositionen außerordentlich nahsichtig gestaltet sind, und daß erstaunlich viele Bildgegenstände vom Rahmen überschnitten werden. Die Begründung mag darin zu suchen sein, daß die Bildvorlagen aus der Buchmalerei herauskopiert und für die Emailtafeln reduziert wurden, wie man es in der Tat für viele der nicht immer hervorragenden maasländischen Emails im 12. Jahrhundert eindeutig nachweisen kann.[2] Bei Nikolaus ist die Nahsichtigkeit aber zum Gestaltungsprinzip geworden. Sie könnte möglicherweise intendieren, daß der Betrachter die einzelnen Heilsereignisse, die überaus dramatisch und oft in eiliger Bewegung verlaufend geschildert worden sind, so erfahren soll, als würden sie sich in einer anderen Welt vollziehen, in die er — wie durch ein Fenster — Einblick erlangt hat. Hat er diesen allerdings gewonnen, erlebt er das Heilshandeln Gottes in unmittelbarer Betroffenheit. Denn wer hat es zu Beginn der Gotik eindringlicher geschildert als Nikolaus?

Ein jeder Bogen gleicht dem anderen; ein jedes Register dem angrenzenden. Wie schwere Bänder ziehen sich die in den Ornamenten innerhalb eines Registers unverändert bleibenden Bogen über die ganze Länge des Ambo gleichförmig hin. Das Prinzip einer solchen additiven Reihung von gleichen Elementen ist ganz der Romanik verhaftet. Es ergibt sich selbstverständlich auch aus dem Objekt selbst, dürfte in der strengen Durchführung, welche, von der Kreuzigung in der Mitte des Ambo abgesehen, jede Akzentuierung vermeidet, aber doch intendiert sein. Es wird nämlich mit Hilfe der außerordentlich harmonischen Proportionen ein geometrisches Grundgerüst geschaffen, in dem sich die vielgestaltigen und lebendigen Einzelbilder so weit wie möglich individuell entfalten können.

Zwischen zwei aneinandergrenzenden Bogen verbleibt ein Zwickel, in dem ein entsprechend geformtes Email eingelassen ist, das aber erheblich tiefer liegt als der ganze Bogen. Jeder Zwickel wird von einem Bogensegment gefüllt, welches im oberen Register einen Engel, im mittleren Register einen Propheten und im unteren Register eine Tugend aufnimmt. Propheten und Tugenden sind auf horizontalen Inschriften außerhalb des Bogensegmentes benannt. Die drei Register werden durch zwei vertikale und vier horizontale Inschriftbänder begrenzt und gegeneinander abgesetzt, die wiederum eine Spur höher liegen als die überfangenden Bogen. Die Inschriften auf den vertikalen Inschriftbändern geben die Epochen der Zeitentrias an, sie sind allerdings neben den Eschata am rechten Flügel sinnlos und scheinen hier nur aus Symmetriegründen angebracht worden zu sein. Das horizontale Band enthält die Stifterinschrift, die mit ihren kapitalen Buchstaben sehr ins Auge fällt. Auf die Erweiterung der Mitteltafel und die der Inschrift im Jahre 1331 wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Um die in sich geschlossenen Tafeln verläuft ein 6 cm breiter Zierstreifen aus 68 Ornamentplättchen, 34 längere und 34 kürzere, mit sehr unterschiedlichen Ornamenten von großer Mannigfaltigkeit. Eines der Muster findet sich viermal, eines zweimal, sonst sind alle voneinander unterschieden. Die Emailplatten wechseln ab mit 64 vergoldeten, halbkugelförmig vertieften viereckigen Platten, deren Spuren sich auch auf dem Holzkern sehr klar erkennen lassen (Abb. 77). Eine Zugehörigkeit der Ornamentstreifen zu dem ursprünglichen Ambo des Nikolaus läßt sich auf Grund der Rückseitenmarkierungen nicht beweisen. Obwohl anzunehmen ist, daß die drei Tafeln an den Seiten des Ambo ebenfalls von Emailplatten dieser Art, vielleicht im Wechsel mit Filigranarbeiten eingefaßt waren, dürften aber nicht alle erhaltenen Tafeln vom Ambo stammen, sondern einige von ihnen möglicherweise auch vom Antependium des Kreuzaltars. Die meisten der Ornamente zeugen von nicht allzu großem Einfallsreichtum, sie finden sich durchwegs an den großen rheinischen Schreinen,[3] vornehmlich am Heribert- und am Annoschrein. Sieben Platten mit einer Ranke aus Eicheln und Blättern sind als Ausnahme hervorzuheben, die aus der französischen Bauplastik vom letzten Viertel des 12. Jahrhunderts erklärt werden dürfen, und zwei Emails mit Reihen von Löwenköpfen in kleinen Kreisen.[4] Ähnliche realistische Elemente finden sich auch am Dreikönigen- und am Annoschrein, sie dürften auf Erfindungen des Nikolaus zurückzuführen sein. Der Ornamentrahmen bildet die oberste von den insgesamt sieben Schichten des Altarwerks: Ornamentrand, Stifterinschrift, übergreifende Bogen, Emailsäulen, Bogenzwickel, Bildlegenden und szenische Emailtafeln. Die sieben Schichten lassen sich am freigelegten Holzkern nachvollziehen, jedoch ist dieser erst für den Umbau des Ambo zu einem Flügelaltar im Jahre 1331 angefertigt worden, so daß kein abschließender Beweis möglich ist, ob der Ambo ebenfalls eine so starke Tiefenstaffelung aufgewiesen hat; sie ist aber anzunehmen, denn alle beteiligten Meister von 1331 haben das Originalwerk des Nikolaus so eng wie möglich nachgeahmt.

Bei allen Versuchen, den Verduner Altar auf Grund der Technik des Blau-Gold-Emails aus dem Kölner Kunstkreis, vornehmlich aus der Eilbertusgruppe, oder aus dem niedersächsischen Kunstkreis abzuleiten — für diesen ist eine goldene Tafel ehemals im Kloster St. Michael zu Lüneburg überliefert, und auch ein größerer Bildzyklus aus dem Leben Christi auf vier Emailplatten von einem Retabel im Domschatz zu Hildesheim erhalten geblieben — sollte die gestalterische Umformung von schlicht aneinandergereihten, rechteckigen Bildern zum komplizierten Architektursystem des Ambo zu Klosterneuburg nicht übersehen werden. Neutestamentliche Zyklen in winzigen, aufeinanderfolgenden Rechtecken sind auch im Maasland bekannt gewesen, es sei an die Passionsbilder auf den Emailtafeln vom weitgehend zerstörten Reliquiar in der Kathedrale Sint Donatien zu Brügge, jetzt in den Musées royaux zu Brüssel, erinnert.[5]

Die Emailtechnik beruht auf antiker Tradition. Vom 10. bis zum 12. Jahrhundert hatte das Email in Byzanz eine nie wieder erreichte Vollkommenheit erlangt. Nach der bevorzugten Cloisonné-Technik wurden auf einen ebenen, bzw. auch versenkten goldenen, sehr selten nur vergoldeten

silbernen Träger hauchdünne Stege aufgelötet und in die so entstandenen Gruben zerkleinertes Glas bei Temperaturen um 800° Celsius eingeschmolzen. Das Email konnte selbst auf einem einzigen Gegenstand opak oder transluzid, also undurchsichtig oder durchscheinend sein. In den kaiserlichen Werkstätten zu Konstantinopel war die Kunstfertigkeit so hoch entwickelt, daß selbst feinste Schattierungen des Inkarnats und des Gewandes mühelos dargestellt werden konnten. Vom 13. Jahrhundert an sank die Technik ab. Sie wurde besonders stark in den italienischen Werkstätten imitiert. Die große Vorbildqualität des byzantinischen Emails regte zu zahlreichen Nachahmungen im ganzen Abendland an. Eine achtenswerte Arbeit aus dem 11. Jahrhundert ist die Emailscheibe mit dem Bild des hl. Severinus in der gleichnamigen Kirche zu Köln; technisch gesehen aber ist das Email voll von Mängeln, welche sich besonders in den zahlreichen Blasen dokumentieren. Nicht zuletzt wegen der Unerreichbarkeit der byzantinischen Emailtechnik hat der Westen eine andere Technik, den Grubenschmelz, entwickelt: Aus einem durchschnittlich drei bis fünf Millimeter starken Kupferrezipienten wurden mit dem Stichel seichte Gruben ausgehoben, und in diese bei ebenfalls hohen Temperaturen in mehreren aufeinanderfolgenden Arbeitsgängen gestoßene Glasstückchen eingeschmolzen. Der Emailträger mußte in beiden Techniken einen höheren Schmelzpunkt haben als das Glas, jener war bei Gold 1240° und bei Silber 916°, er liegt für Kupfer bei 1057°; zudem hat das Material, das allerdings Verunreinigungen und Legierungen von nur 10-12% enthalten darf, die notwendigen Eigenschaften, fast nicht zu oxydieren und hat außerdem den nahezu gleichen Ausdehnungskoeffizienten wie Glas. Damit das Email nicht so schnell durch Verbiegen vom Träger absplittert, hat man diesen bis zu 4 mm hoch gewölbt. Der Grubenschmelz bot zudem den Vorteil, daß man erhebliche Inseln im Metall stehenlassen konnte, in welche man mit dem Stichel das Bild eingravieren konnte.

Zum Schluß wurde die Platte abgeschliffen und das graphische Grundgerüst, d.h. die noch sichtbaren Metallinseln und -stege, feuervergoldet. Auch in der Technik des Grubenschmelzes ist man schon vor der Zeit des Nikolaus zu beachtlichen Ausmaßen der Arbeiten vorgestoßen. Das Email mit den Drei Jünglingen im Feuerofen im Museum of Fine Arts zu Boston hat den bemerkenswerten Durchmesser von 30 cm. Die Arbeiten des Maaslandes bringen die Gewänder durchwegs in bunten Farben; lediglich das Inkarnat ist in Metall stehengeblieben und mit dem Stichel graviert. Die wohl vollkommensten Arbeiten in dieser Technik, die beiden Armillae im Louvre zu Paris und im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg,[6] welche sogar einer von Nikolaus beeinflußten Werkstatt zugeschrieben werden, zeigen aber auch die Grenzen dieses Verfahrens (Abb. 19-20). Bei allen Möglichkeiten der Abschattierung läßt sich in den Faltenbahnen doch nur begrenzte Plastizität erreichen. Im Kölner Raum und in Niedersachsen, sowie in der mit diesem sehr verwandten englischen Kunstlandschaft bevorzugte man eine andere Art des Grubenschmelzes, nach der die Gewänder in den Kupferrezipienten eingraviert und der Bildhintergrund als Grube für einheitlich blaues Email ausgehoben wurde. Andere Gegenstände der Komposition wie z. B. das Mobiliar wurden ebenfalls als Gruben ausgehoben und mit bunten Farben gefüllt. Die Technik des sogenannten Blau-Gold-Emails hat Nikolaus am Verduner Altar verwendet, nicht zuletzt deswegen, weil er in ihr jene graphischen Möglichkeiten fand, welche die Grundlage für seinen expressiven Stil sind. Nikolaus hat den Grubenschmelz in der höchsten technischen Vollkommenheit beherrscht.

Natürlich ist die Emailtechnik wesentlich komplizierter zu handhaben als hier beschrieben. Theophylus Presbyter bringt bereits um 1100 in seiner Schedula diversarum artium[7] ein Kapitel über das Electrum, wie man damals den Zellenschmelz bezeichnet hat. Auch die dort beschriebenen zahlreichen Anweisungen stellen ja nur eine Vereinfachung gegenüber den vielen Möglichkeiten dar, die man nur durch ständiges Experimentieren erfahren konnte. Sie wurden aber von Nikolaus mit letzter Vollkommenheit gehandhabt, dafür seien einige Einzelheiten genannt. Nikolaus hat die Figuren, das kleinteilige Mobiliar, etwa das von der Verkündigung Christi (II/1) und die Architekturen als Inseln im Metall stehengelassen, die Binnenzeichnung mit dem Grabstichel eingraviert und sie anschließend mit Email ausgegossen. Der eigentliche Entstehungsprozeß einer szenischen Emailtafel läßt sich durch den selten glücklichen Fund auf der Rückseite der letzten Tafel des Ambo (III/17) erkennen (Abb. 48). Hier ist während der letzten Restaurierung eine Vorzeichnung zum Bild mit den Drei Frauen am Grabe gefunden worden, sie muß aber offensichtlich verworfen worden sein. Mit dem Stichel hat Nikolaus zuerst die Komposition von ihren Konturen her konzipiert, danach aber einzelne wichtige Gestalten, wie den Engel und die erste der Drei Marien, in den Gewändern so weit ausgeführt, daß man sich die Faltenfiguration des fertigen Emailbilds weitgehend vorstellen kann. Zweitrangige Figuren hingegen wie die Grabeswächter sind zwar vollständig, aber nur in den Konturen angedeutet. Alle großflächigen Gruben, welche mit Email ausgegossen werden sollten, also der Bildhintergrund, der Sarkophag und die Nimben sollten wohl als Letztes hergestellt werden. Die Führung des Stichels erfolgte nicht in durchgehender Linie, wie es auf den Werken der Nachfolge des Nikolaus zu finden ist, etwa auf den Staurotheken in der Kirche St. Matthias zu Trier und in der Pfarrkirche zu Mettlach, sondern der Strich setzt sich aus winzigen Punkten zusammen und wirkt somit tremolierend. Als wichtigster Vergleich dürfte wohl der Aachener Radleuchter (Abb. 27), entstanden zwischen 1165 und 1170,[8] zu nennen sein; die gravierten Bilder sind das Endstadium der Komposition, sie verdeutlichen, daß Nikolaus seine Zeichnung auch nicht tiefer in den Kupferrezipienten eingeführt hat, somit war die Emailfüllung außerordentlich flach. Der tremolierende Strich findet sich sehr häufig auf Rückseitenzeichen und -versuchen, etwa auf den Emailtafeln im Diözesanmuseum zu Wien (Abb. 16).

Die Vorzeichnung des Nikolaus ist sehr sicher und flächenfüllend. Die breiten Gestalten sind vom Kontur her erfaßt und wirken kompakt; denn die eigentliche Tiefenerstreckung der Figur durch die umgreifende Faltenfiguration gehörte zum zweiten Arbeitsvorgang. Es drängt sich der Vergleich mit der zweiten Bildredaktion der Amandus-Vita, Valenciennes, Bibl. munic. cod. 500[9] auf, diese Handschrift war im Auftrag des Abtes Hugo II. von Saint-Amand (1150-1169) bei Philippus, ab 1156 Abt von Aumone, bestellt und im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts mit zwei nahezu identischen Bildzyklen ausgestattet worden. Die wohl ein wenig älteren Illustrationen der Amandus-Vita (Abb. 30) sind nur in Konturen ausgeführt, sie sollten offensichtlich durch solche des zweiten Meisters in fortschrittlichem Stil ersetzt werden. Der wohl etwas spätere Künstler hat

sich engstens an die älteren Vorbilder angelehnt, ja er hat sie einfach in der Handschrift belassen und seine Miniaturen auf deren Rückseiten gesetzt. Die älteren Zeichnungen haben natürlich mit dem Stil des Nikolaus nichts zu tun, die Gestalten sind aber, ebensosehr nur vom Kontur her erfaßt, sehr breit und kompakt und besitzen sehr große Köpfe, welche sich von den zierlichen des Maaslandes unterscheiden. Die Stilmerkmale scheinen für das Skriptorium von Saint-Amand kennzeichnend zu sein und sind im Bild des hl. Gregor in dessen Briefsammlung (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 2287, fol. 1v) besonders gut ausgeprägt. Auch die im letzten Kapitel genannten Intarsien, wahrscheinlich vom Lettner der romanischen Kathedrale zu Saint-Omer (Abb. 9), werden ganz vom Kontur her bestimmt und weisen eine ähnliche Monumentalität auf. Ob hier nicht ein deutlicher Hinweis auf eine der Kunstlandschaften gegeben ist, aus der Nikolaus künstlerische Anregungen für seinen Stil bekommen haben könnte, nämlich den Norden Frankreichs, der zwar unter dem Einfluß des Maaslandes gestanden, aber doch einen eigenen Stil entwickelt hatte.

In einem weiteren Arbeitsvorgang ist in die Gravierung das Email eingeschmolzen worden. In der Farbskala ist Nikolaus jedoch weit über den sonst in der Literatur vermerkten Kontrast von Dunkelblau und Rot hinausgegangen. Das Tuch der Hebamme von der Geburt des Isaak (I/2) ist hellblau; das Segel von der Meerfahrt des Jonas (III/11), der Vorhang und das Altartuch von der Beschneidung des Samson (III/3), das Altartuch vom Opfer des Melchisedech (I/7), das Leichentuch von der Auferstehung Christi (II/11) und das Tuch des Elias (III/14) sind unterschiedlich von Grau bis Weiß abschattiert. Die Königin von Saba (III/4) trägt einen dunkelblauen Peplos, der aber merklich heller ist als das Gewand des Salomo, darüber einen hellblauen Umhang und schließlich noch ein weißblaues Kopftuch.

Die größeren Gruben wurden mit buntem Email gefüllt: Das Tuch von der Geburt Samsons (III/2), das Tischtuch vom Abendmahl (II/7), das eingerollte Tuch von der Beschneidung Christi (II/3), alle Darstellungen von Feuer und Wasser sowie alle Wolken und atmosphärischen Anzeichen (I/1; II/2; I-II/5; III/6; I-II/7; II-III/14; II-III/15; III/17 und II/12; II- III/15; III/17). Das Wasser ist stets reich abschattiert: I-III/5; III/11. Die flachen Erdformationen sind für gewöhnlich in Metall stehengeblieben, größere hingegen in Email gestaltet: II/9; III/12; III/13; I/4; und besonders schön: III/6 und III/15. Ebenfalls von Email ist das großformatige Mobiliar, worunter die Sarkophage, die Türen, der Wagen des Elias, die Altäre und Throne fallen, jedoch sind stets mehrere Farben nebeneinandergesetzt, um den Gegenstand außerordentlich prächtig erscheinen zu lassen. Gerade die Technik des Emailschmelzes beruhte auf Erfahrung und Geschicklichkeit, die Nikolaus meisterhaft beherrschte, so hat er verschiedene Farben ohne Stege nebeneinander gesetzt, ohne daß sie sich vermischt haben. Hierfür durfte die Farbschicht nur einmal gebrannt werden; sie wurde, damit ein Polieren der Platte möglich war, mit einer farblosen Lasur überzogen, welche die Farben aus der Tiefe heraus leuchten läßt, eine Wirkung, welche sich in den hervorragenden byzantinischen Mosaiken nachweisen läßt, deren Goldhintergrund deswegen so lebendig ist, weil die beschichteten Steine oft umgedreht oder die Goldschichten in die Mitte der Würfel verlegt wurden. Charakteristische Beispiele sind der Pferch vom Osterlamm (III/6), die Bundeslade (III/7) und die Flammen des Höllenrachens (III/17). Auch das sogenannte Sprenkel- oder Granitemail, welches die farbigen Glaskörner unvermischt nebeneinander bestehen läßt, findet sich fast auf allen größeren Gegenständen und erforderte selbstverständlich einen hohen Grad an Geschicklichkeit; Krippe und Sarkophag Christi, Wagen des Elias, Sarkophage und Deckel der Auferstehenden (II/2; II/11; III/14; III/16) sowie die Säulchen der überfangenden Bogen sind besonders prächtig ausgeführt. Sie lassen sehr klar die grobkörnig-kristalline Struktur der farbigen Schicht unter der Lasur erkennen. Die volle Meisterschaft erweist sich aber an den verschiedenen Details, für die es in der gleichzeitigen Kunst des Rhein-Maas-Gebietes an Qualität überhaupt keine Vergleiche gibt. Das Eherne Meer (III/5) setzt sich aus drei verschieden starken, farblich gegeneinander abgesetzten Kreisen zusammen, die Wellenbänder umschließen, in deren Mitte ein Metallkranz ein Becken begrenzt, durch das zwischen zarten Wellen Fische hindurchziehen, die nicht durch Metallstege eingefaßt sind. Auch die Trauben an der Rebe der Kundschafter (III/9) sind ohne Metallstege aneinandergesetzt. Der entkleidete Christus ist für die Taufe in die Fluten des Jordan hinabgestiegen (II/5): innerhalb der blauen Wellen erscheint er grün mit grauer Zeichnung der Muskeln und winzigen Rotspuren. Das Chrisam, welches Johannes über sein Haupt ergießt ist rot, wie die Fluten des Roten Meeres es sind (I/5). Auf farbigen parallelen Bahnen fährt Elias zum Himmel auf (III/14); ähnlich gestaltet sind die Scheiben der Welt in der Zweiten Wiederkehr Christi (I/16); der Höhepunkt allerdings ist mit der Kreuzigung Christi erreicht (II/9). Jene große Raute, welche den vertikalen Kreuzbalken hinterfängt, ist in neun Farben abschattiert, die auf das Geschickteste nebeneinandergesetzt sind, ohne ineinander überzulaufen. Stets wird auch die Königin von Saba zitiert (III/4), deren Antlitz nicht dem Bibeltext entsprechend schwarz, sondern tief dunkelbraun mit grau-blauen Höhungen gestaltet worden ist. Auch in der rhein-maasländischen Kunst wurden vereinzelt Gesichter in Email gegeben, etwa die Propheten auf den Langseiten vom Heribertschrein, die Erzengel auf dem Maurinusschrein, beide zu Köln, die beiden Windmasken Aquilo und Auster im Diözesanmuseum in Wien, welche sogar die Lichthöhungen bringen, der Kentaur auf einem quadratischen Email im Louvre zu Paris, besonders aber das Antlitz Christi auf der Kreuzigungstafel in New York (Abb. 15d), wahrscheinlich vom Kreuzfuß des Sugerius[10] und die beiden Majestasbilder vom bilateralen Kreuz in der Sammlung Öttingen Wallerstein (Abb. 11-12);[11] in allen drei Christusdarstellungen sind die Höhungen des Inkarnats ebenfalls in Grau angegeben, sie erreichen aber nicht die Qualität der Arbeiten des Nikolaus.

Auf den meisten Tafeln des Verduner Altars sind die Gewänder in Metall stehengeblieben und die Binnenzeichnungen eingraviert worden. Natürlich hat Nikolaus auch die andere Technik beherrscht, nach welcher die Gewänder als flache Gruben ausgehoben und mit Email gefüllt worden sind. Beide Techniken im Wechsel finden sich auch sonst in der maasländischen, beziehungsweise in der von dieser abhängigen nordfranzösischen Goldschmiedekunst, es sei an die halbkreisförmigen Emailtafeln im Schatz der Kathedrale zu Troyes (Aube) aus der Zeit des Henri II[e] le Libéral und an eine Tafel mit den heiligen Sebastianus, Livinus und Tranquillinus im Louvre zu Paris erinnert, deren mittlere Gestalt in Blau-Gold-Email und deren seitliche in farbigem Email ausgeführt worden

sind.[12] Auf dem Bild des Verduner Altars mit dem Einzug in Jerusalem (II/6) sind die Augen Christi als einzige des ganzen Werkes von hellblauem Email. Hinter der Eselin erscheint Petrus, der eigenartigerweise eine Tonsur trägt und daher zu vielen Spekulationen Anlaß gegeben hat, ob an dieser Stelle Propst Wernher, der Stifter des Altars, sich habe verewigen lassen. Das Gewand des Petrus ist, wie in der älteren Technik, in Email ausgeführt, es bringt trotz aller Meisterschaft nicht die sonst gewohnte Plastizität, weil sich farblich zwar differenzierte, aber eben nur wenige Faltenbahnen auf dem engen Raum nebeneinander setzen lassen. Natürlich lassen sich für diese Technik noch einige andere Gewandstücke anführen, etwa die Mäntel, die beim Einzug in Jerusalem vor Christus ausgebreitet werden, der Vorhang vor den Seligen in Abrahams Schoß (I/17) oder die genannten einzelnen Tücher. Niemals jedoch scheint sich Nikolaus zu wiederholen. Die Bäume etwa sind zwar durchaus nach dem Schema der im Maasland üblichen gestaltet, es sei an den Tugendzyklus aus Bäumen im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt erinnert,[13] sie sind aber einmal rispenhaft (I/6), gebündelt (II/11), kugelförmig (I/9, 11; III/13) andermal auch in Email ausgeführt (I/14), oder, um Wiederholungen zu vermeiden, in beiden Techniken kombiniert (II/6). Auch bei einem noch so langen Studium des Verduner Altars entdeckt man immer wieder neue Feinheiten der Schilderung und der Technik.

Mit der Farbgebung war die Herstellung einer Platte aber noch nicht abgeschlossen. Der Glasfluß mußte — wie es Theophylus Presbyter genau beschreibt — abgeschliffen und poliert werden, zuerst mit einem groben Sandstein, dann mit einem feinen Wetzstein und schließlich mit einer Bleiplatte unter Zuhilfenahme von Ziegelmehl und Speichel, und endlich mit einer Mischung von Ziegelmehl und Speichel über einem Bockleder, das über ein Holz gespannt war. Erst durch diesen komplizierten Vorgang wurde der notwendige Glanz erreicht. Beim Grubenschmelz wurde die Arbeit abgeschlossen mit der Feuervergoldung aller stehengebliebenen Metallteile der Oberseite, besonders der ungewöhnlich zarten Metallstege. Auch die Vergoldung mußte dann unter Wasser poliert werden.

Auch die wenigen technischen Bemerkungen werden sicher verdeutlicht haben, daß der Herstellungsprozeß eines Emails außerordentlich kompliziert und zeitraubend war, weil er oft unterbrochen werden mußte und die heutigen technischen Möglichkeiten ja nicht gegeben waren. Wenn die Restaurierung des ja schon bestehenden Altarwerkes, bei welcher die fehlenden Emailteile durch gehärtetes Wachs ersetzt worden sind, fast zwei Jahre von 1949 bis 1951 gedauert hat, wird man der Meinung des erfahrenen Restaurators Professor Otto Nedbal Recht geben, wenn er für die Herstellung des ganzen Altars mit seinen 944 Einzelteilen und dem Holzträger, schließlich dem Kreuzaltar und der sonstigen Lettnerverkleidung acht bis zehn Jahre postuliert. Damit würde der Arbeitsbeginn zwischen 1171 und 1173 fallen, also an den Regierungsanfang des Propstes Wernher, welcher dem Rudiger von Klosterneuburg nachgefolgt ist. Das Datum ist sehr wesentlich für die Frage, wer das Programm entworfen und wer die Inschriften verfaßt haben könnte.

Die Herkunft des Meisters aus dem Rhein-Maas-Gebiet ist durch die Inschrift und durch das Emailwerk selbst gesichert. Die stilistische Entwicklung der Goldschmiedekunst der fraglichen Kunstlandschaft und deren Einflüsse auf den nordfranzösischen Raum, schließlich bis nach Südengland, ist in großen Zügen auch bekannt, und trotzdem läßt sich die Kunst des Nikolaus gerade in ihren Anfängen nur außerordentlich schwer aus der überlieferten Tradition erklären. Jede Betrachtung muß daher vom Verduner Altar ausgehen.

Die Wirkung des farbigen Emails ist sehr vereinheitlichend, zumal es mit einer derartigen technischen Vollkommenheit vorgeführt wird. Trotzdem ist es gelungen, innerhalb der szenischen Emails auf dem Ambo eine Entwicklung und letztlich eine Wandlung des Stils festzustellen,[14] die von verhaltenen Bewegungen auf dem linken Flügel zu ausgreifenden Gebärden auf dem rechten Flügel, von einer flächigen Auffassung des Gewandes zur räumlich plastischen, von der mit Details überladenen Komposition zu der vereinfachten führt. Die Evolution zu vollkommen neuen Ausdrucksformen des Stils innerhalb des Ambo ist Argument genug, um eine fortschreitende Arbeitsweise von links nach rechts hin anzunehmen, diese läßt sich aber auch durch rein praktische Erwägungen und einige handfeste Indizien begründen.

Es darf angenommen werden, daß Nikolaus bei der Übernahme der Arbeiten keinerlei Vorschriften für die Gestaltung der Bilder oder gar Bildvorlagen erhalten hat, sondern lediglich das Gesamtprogramm in Umrissen, d.h. die Themen der darzustellenden Bilder. Alle Inschriften wurden, wie sich aus epigraphischen Indizien heraus ergeben wird, zusammen am Ende der Arbeit in Emailtafeln hergestellt. Gerade beim Klosterneuburger Ambo möchte ich annehmen, daß Nikolaus zu Anfang nur die lateinischen Inschriften und deren Zusammenstellung zu einem Programm vorgelegt bekommen hatte. Latein dürfte er gekannt haben, nur eine Verschreibung läßt sich nachweisen (I/11 facet statt facit). Die Tituli zu den Bildern sind alle außerordentlich einfach gefaßt und werden bei jedem, der sich in der mittelalterlichen Kunst auskennt, feste Bildvorstellungen hervorrufen, also etwa Oblatio Isaac, Passio domini, Regina Saba oder Samson fert portas. Schwierigkeiten dürfte nur der Titulus Agnus pascalis bereitet haben. Vier Tituli sind die offiziellen Bezeichnungen für die Kirchenfeste: Nativitas domini, Dies palmarum, Coena domini, Ascensio domini, hier waren also einfache Festtagsbilder zu konzipieren. Dabei ist eine Verwechslung unterlaufen, welche den generellen Arbeitsprozeß der szenischen Bildtafeln von links nach rechts offenlegt.

Das Suchen nach rein äußerlicher Ähnlichkeit in Handlung und Ereignis zusammengehöriger typologischer Bilder und Tituli als Sinnbild für eine wesensmäßige Verwandtschaft der Heilszeichen kennzeichnet das sorgfältig zusammengestellte Programm des Verduner Altars und läßt sich an folgendem Neufund illustrieren. Bei der Restaurierung fand man auf der Rückseite der letzten Tafel im dritten Register mit dem Bild der Hölle (III/17) eine Vorzeichnung zur Szene: die Drei Frauen am Grab Christi (Abb. 48),[15] die in der maasländischen, rheinländischen und niedersächsischen Ikonographie von 1160-1180, wenn beschriftet, zumeist mit dem Bildtitulus Sepulcrum Domini bezeichnet ist, so auf der Staurothek aus der Sammlung Dutuit, jetzt Paris, Petit Palais. Auf dem Email vielleicht vom Kreuz des Suger in Saint-Denis, jetzt New York, benannt als Sepulcrum Domini, spricht der Engel zudem die drei Frauen an mit: SVRREXSIT, NON EST HIC (nach Mk 16,6; auch Mt 28,5; Lk 24,6); auf dem Mauritius-Tragaltar steht außer Sepulcrum Domini zusätzlich in einer separaten Zeile RESVRRECTIO, wodurch das Bild hier zweifache Be-

deutung hat: Auferstehung und Grab Christi. Auf dem Tragaltar aus Stavelot ist das Bild beschriftet mit: Angelus Domini, mulieres und resurectio Domini. Die Szene der Drei Frauen am leeren Grab wurde also als gleichbedeutend mit der im Evangelientext selbst nicht beschriebenen Auferstehung angesehen. Alle Elemente der Komposition des Nikolaus sind denn auch auf Denkmalen von 1140-1170 bereits vorgebildet:[16] nämlich die von der Seite, bzw. von hinten herantretenden Frauen, die entweder kugelförmige Gefäße mit Spezereien halten, oder von denen die erste ein Weihrauchfaß schwingt, der geöffnete Sarkophag mit dem Grabtuch Christi, der auf dem Grab sitzende Engel des Herrn, der in der Linken einen Kreuzstab oder ein Lilienszepter hält, mit der Rechten auf das leere Grab weist oder mit vehementer Gebärde die Frauen anspricht, und schließlich, nur vereinzelt auf Bildern, auch die geblendeten und schlafenden Grabeswächter (Mt 27,62-66). Nikolaus folgt in der Komposition also der herkömmlichen Ikonographie seiner Kunstlandschaft, er hat aber die maasländischen Stilelemente, die sich besonders in den edlen Proportionen und in den schönen, aber doch ein wenig stereotypen Gesichtern manifestieren, überwunden. Alle Gestalten sind im Ausdruck differenziert und in neue Zusammenhänge der Handlung gebracht. So hat der im Vordergrund des Bildes liegende Soldat zwar schon das Schwert zum Angriff aus der Scheide gezogen, er ist aber vor der Übermacht des riesigen Engels zu Boden gestürzt. Der mittlere Krieger stützt noch schlafend den Kopf auf den Schwertknauf, während der hintere im Begriff ist, mit den Händen das geblendete Antlitz zu schützen. Die Frauen blicken in verschiedene Richtungen. Der Engel scheint sich nach hinten zu wenden, hin zu den Frauen, um sie mit weit ausgreifenden Gesten auf das leere Grab aufmerksam zu machen; der Verlauf des Gewandes spiegelt vorzüglich die Bewegung wider. Vor allem in der Monumentalität unterscheidet sich die Komposition des Nikolaus erheblich von den älteren dieses Themas.

Trotz der, rein äußerlich gesehen, nicht unbedingt zugehörigen alttestamentlichen Typen Jonas und Joseph hat man geglaubt, die Vorzeichnung mit den Drei Frauen am Grab sei um 1180 ein veralteter Bildtypus für die Auferstehung Christi gewesen, und man habe daher das Bild durch eines nach der neuen Ikonographie mit dem auferstehenden Christus selbst ersetzt, d.h. die Vorzeichung sei demnach für das letzte Bild im mittleren Register des Mittelflügels bestimmt gewesen (II/13). Jedoch ist auch die Auferstehung bereits um 1170 auf einem der besten maasländischen Emails bekannt, auf der Armilla im Louvre zu Paris (Abb. 20), beschriftet mit REXVREXTIO D(omi)NI.[17] Auf diesem Bild erhebt sich Christus aus dem Grab, er wird von zwei Engeln flankiert; vom Licht geblendet stürzen zwei Grabeswächter zu Boden. Auf dem Altar ist dieses letzte Ereignis auch auf der Tafel (II/13) mit der Auferstehung abgebildet; es müßte, dem biblischen Bericht nach, aber vor dem Grabgang der Drei Frauen stattgefunden haben (Mt 28,2-7; Mk 16,3-6; Lk 23,56; 24,1-8; Jh 20,1; 20,11-13); erst bei dieser Szene erscheinen nach Mt 28,2-3 ein Engel, nach Jh 20,12 zwei Engel, worauf die Soldaten wie tot zu Boden stürzen (Mt 28,4). Zumindest eine lange gehegte Vermutung wird hier bestätigt, daß die Herstellung wenigstens dieser Tafeln, wie auch die der letzten des Altars, in der Abfolge der Vita Christi in der mittleren Reihe von links nach rechts erfolgt ist; denn es ist nahezu undenkbar, daß Nikolaus in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Bildern jedesmal die Grabeswächter hätte darstellen wollen; eher ist doch wohl anzunehmen, daß er die zweite Szene mit der Auferstehung erst mit Grabeswächtern konzipieren konnte, nachdem die erste verworfen worden war. Man könnte auch glauben, daß Nikolaus die Vorzeichnung deswegen nicht ausgeführt habe, weil der Plan einer Abfolge von Grabgang der Frauen und Auferstehung der biblischen Erzählungen zuwidergelaufen wäre; auf einem niedersächsischen Wandbehang von 1160-1170 zu Berlin folgen denn auch als selbständige Bilder hintereinander die Auferstehung und das Grab Christi;[18] jedoch glaube ich, daß die Vorzeichnung wegen des typologischen Zusammenhangs verworfen worden ist. Sehr im Gegensatz zum Klosterneuburger Altar enthalten die Inschriften auf anderen Kultgeräten verschlüsselte Sinnbezüge zum alttestamentlichen Typus. Auf einer wohl französischen Emailtafel von 1150-1160 im Vatikan[19] verläuft um das mit Sepulcrum Domini als Titulus beschriftete Bild der Drei Frauen am Grab Christi eine Inschrift: Quem queritis abest, ecce testis locus hic est. Ita erit Filius Hominis in corde terre (Abb. 24). Während der erste Teil des Verses Mt 28,5-6; Mk 16,6 und Lk 24,5-6 paraphrasiert, lehnt sich der zweite Teil an Mt 12,40 an; hier wird Jonas 2,1 zitiert, nämlich der dreitägige Aufenthalt des Propheten im Bauch des Fisches wird mit demjenigen Christi im Herzen der Erde verglichen, also im Grab. Dieses Bild mit dem Sepulcrum Domini fordert als Typus also die Jonasgeschichte, die auf dem Verduner Altar ja auch in der unteren Reihe dargestellt ist.

Auf dem Altarwerk steht unter der Grablegung (II/11) der Bildtitulus Sepulcrum Domini. Es ist also anzunehmen, daß Nikolaus nach der vorgegebenen Inschrift die gebräuchliche Szene der Drei Frauen am Grab skizziert hat, der Überwacher der Ausführung in Klosterneuburg selbst wegen der strengen, rein äußerlichen Ähnlichkeit beider zugehöriger Typen: Joseph — Jonas (I/11 und III/11) die Grablegung Christi forderte, gegen die Nikolaus seinen Entwurf austauschen mußte; die Grabeswächter brachte er dann im folgenden Bild mit der Auferstehung Christi unter (II/13).[20] Die Veränderung muß also während des Arbeitsvorganges stattgefunden haben. Somit ist gewiß, daß Programm und Inschriften nicht im maasländischen Bereich, sondern in Klosterneuburg entworfen worden sind, ja daß hier auch der Altar ausgeführt worden ist; denn nur hier konnte in die Gestaltung der einzelnen Bilder eingegriffen werden.

Titulus und ikonographisch feststehender Bildtypus waren in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts noch eine Einheit, die aus der Tradition des 11. Jahrhunderts resultiert und welche eben die Zeichenhaftigkeit des Bildes ausmacht, das sich deshalb auf den geringsten Bestand an Gegenständen reduzieren läßt und trotzdem noch den Inhalt zumeist leicht erkennbar macht. Erst im Laufe der Entwicklung zur Hochgotik hin hat eine neue realistische Interpretation von Gegenständen und Geschehnissen zu ikonographisch sehr eigenwilligen Darstellungen geführt, so daß der Bildtitulus nicht mehr unbedingt eine feste Bildvorstellung erwarten läßt. Hieran hat bekanntlich Nikolaus einen entscheidenden Anteil gehabt. Die Pala d'Oro in San Marco zu Venedig und die Bronzetüren des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts in den italienischen Dukaten erlauben einen tiefen Einblick in das Verhältnis von Titulus und Bild.[21] 1081 hatten die Normannen über die Via Egnatia einen Vorstoß in das byzantinische Imperium unternommen, der dadurch beendet werden konnte, daß Venedig 1084 mit seiner Flotte Dyrrhachion/Durazzo entsetzte. Hierauf

stattete Alexios I. Komnenos Venedig mit einem umfangreichen Privileg aus und stiftete an San Marco ein in Konstantinopel angefertigtes Antependium, dessen Programm, nach westlichem Muster zusammengestellt, freilich auch Repräsentationsbilder der kaiserlichen Stifter enthielt. 1105 bestellte der Doge Ordelafo Faliero zur Erweiterung des Antependium zu einem Altaraufsatz in Konstantinopel einen Festtagszyklus von dreizehn Tafeln, der im Gegensatz zum feststehenden byzantinischen Dodekaorton, dem Zwölf-Feste-Zyklus, dreizehn Szenen enthielt und davon allein elf aus der Passion. Hier konnten sich die kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel insofern helfen, als sie für die gewünschten Ereignisse aus dem Leben Christi genügend Bildvorlagen in Lektionaren zur Verfügung hatten. Venedig hatte zusätzlich aber noch einen Zyklus mit Bildern aus der Legende des hl. Markus bestellt und offensichtlich nur die Tituli zu den einzelnen Szenen angegeben; in Ermangelung einer illustrierten Markus-Vita in einem byzantinischen Menologion hat man sich bei der Bestellung insofern geholfen, als man für die gewünschten Szenen solche Ereignisse aus dem Leben Christi auswählte und für das Markusleben leicht abwandelte, die im Ablauf mit den gewünschten Ereignissen sehr ähnlich waren. Auf dem Bild mit dem Titulus Suspenditur beatus Marcus erscheinen auf dem Dach der Kirche zwei Häscher, die, sehr unrealistisch, von hier aus zum Altar ein Seil herablassen, das sich um den Hals des Markus schlingt, weil man für diese in Byzanz unbekannte Szene ein Bild mit der Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus als Vorwurf ausgewählt hatte, welcher auf seinem Bett vom Dach aus in das Innere des Hauses herabgelassen worden war. — 1176 wurde die Bronzetür von Amalfi an das Michaelheiligtum Monte Sant'Angelo auf dem Monte Gargano gestiftet; sie war wie die anderen Bronzetüren in den süditalienischen Dukaten, in Konstantinopel angefertigt worden. Für die zahlreichen bestellten Szenen aus dem Wirken des Erzengels Michael kopierte man, wenn es sich um alttestamentliche Ereignise handelte, Bilder aus den byzantinischen Oktateuchen, für die neutestamentlichen solche aus einem byzantinischen Lektionar. Für die auf Grund der Bildtituli bestellten Bilder aus dem Leben des Erzbischofs Lorenzo von Siponto besaß man offensichtlich keine Vorlagen, weswegen hierfür solche aus der imperialen und neutestamentlichen Ikonographie ausgewählt wurden, die sich leicht in Bilder aus dem Leben des Erzbischofs von Siponto umwandeln ließen. Eigenartig mutet es an, daß allein fünf Bilder, welche die Erscheinung des Erzengels im Schlaf zu gänzlich verschiedenen Gelegenheiten und Zeiten illustrieren, nach vollkommen einheitlichem Schema gebaut sind und sich einzig in einigen unbedeutenden Ornamentverzierungen voneinander unterscheiden. Bildtitulus und Bildvorstellung gehörten also eng zusammen; sie bildeten eine solche Einheit, daß zumeist die Angabe des ersteren genügte, um das gewünschte Bild anfertigen lassen zu können.

Die Komposition mit den Drei Frauen am Grab mußte meines Erachtens auf Wunsch der Kanoniker von Klosterneuburg aus typologischen Gründen verworfen und durch die Grablegung ersetzt werden, weil dieser Antitypus mit den beiden zugehörigen Typen Joseph und Jonas eine größere im Äußeren der Handlung liegende Ähnlichkeit hat, wodurch der Heilscharakter des Antitypus bereits in den beiden Typen sinnvoller zum Ausdruck gebracht worden ist; denn die alttestamentlichen Heilsgeschehnisse beziehen ja ihre Wirkkraft aus den neutestamentlichen, eben aus Christus als Sinnmitte der Zeiten. Zur Herstellungszeit des Altars war das Material sehr wertvoll. Nach Ausweis der spärlichen Quellen waren Goldschmiede im 12. und 13. Jahrhundert dadurch zu Reichtum und Ansehen gekommen, weil sie mit dem Material handelten.[22] Nimmt man nun an, daß der Klosterneuburger Altar ein Frühwerk des Nikolaus gewesen sei, und darüber hinaus, daß der Meister den überwiegenden Teil des Materials zu beschaffen hatte, dann dürfte dieses sehr knapp bemessen gewesen sein. Es verwundert daher auch nicht, daß Nikolaus die Rückseiten von verworfenen Szenen in sein Altarwerk aufgenommen hat. Vereinzelt finden sich auch sonst solche als Entwurf auf den Rückseiten stehengebliebene Skizzen, es sei nur an zwei markante Beispiele erinnert: Die niedersächsische bogenförmige Tafel mit dem Bild des Hosea im Museum zu Cleveland — sicherlich von einem Portatile stammend — zu der sich noch weitere Stücke in Dijon, Leningrad und Düsseldorf erhalten haben,[23] sowie die beiden quadratischen und übereckgestellten Emails mit den Bildern der Evangelisten Johannes und Lukas in Le Gault-la-Forêt, deren Rückseiten laut Inschrift im Jahr 1200 von einem Künstler Bartholomäus für andere Darstellungen wiederverwendet worden sind.[24] Auch die Tafeln am Verduner Altar sind hinreichend stark, so daß Nikolaus, nachdem er die Komposition austauschen mußte, die Tafel für das neue Bild einfach hätte umdrehen und auf dem Revers die neue Komposition mit der Grablegung hätte konzipieren können. Offensichtlich erschien ihm das Bild mit den Drei Frauen aber so gelungen, daß er das Stück wahrscheinlich aufbewahren wollte; er hat nämlich für die Grablegung ein älteres Email zerschnitten und auf dessen Rückseite das neue Bild geschaffen. Den Entwurf zur Grablegung hat er so lange wie möglich aufbewahrt, nämlich bis zur letzten Tafel des Ambo (III/17), als ihn wahrscheinlich Materialknappheit, er befand sich ja auch nicht in seiner lothringischen Werkstatt, zur Wiederverwendung auch dieser Tafel gezwungen hat. Die Materialknappheit möchte ich auf keinen Fall auf eine mögliche Erweiterung des Altares durch die Eschata zurückführen, da die Kreuzigung Mitte ist, und da die beiden Kolumnen mit den Letzten Dingen die vierte Zeit des Augustinus illustrieren: sub pace atque perfecta.

Das Ausmaß der zerschnittenen Tafel, die mindestens um ein Fünftel größer gewesen sein dürfte, ist, gemessen an den übrigen westlichen Emailbildern, sehr beachtlich und dürfte hierin keinem der erhaltenen Monumente vergleichbar sein (Abb. 50). Die Technik ist weder ein richtiges champlevé Email, noch eine Gravure, auch nicht ein Vernis brun, es sind zarte Einritzungen mit Überresten von Farbe, die an das fälschlich so benannte Kaltemail erinnern. Es stammt sicher aus der Werkstatt des Meisters und ist vielleicht ein zaghafter Jugendversuch des Nikolaus. Die Darstellung läßt sich eindeutig als Geburt Christi identifizieren. Als Untergrund dient ein Netz von Diagonalen mit eingezeichneten Rosetten in Kreisen; es ist als Ornament offensichtlich der Glasmalerei entlehnt.[25] Quer über das Bild erstreckt sich das Lager der Gottesmutter, welche das Antlitz auf die Linke stützt und mit der Rechten nach rechts hin weist in eine Richtung, in welcher lediglich in der unteren rechten Bildecke ein einzelnes Lamm als Vertreter von Hirten und Herde erscheint, und zwar ähnlich ostentativ wie das Opferlamm auf dem Email mit der Isaakopferung in Toledo, Ohio.[26] Links von Maria ist der Unterbau einer architektonisch reich gebauten Krippe sichtbar. Die Komposition folgt offensichtlich einem re-

duzierten byzantinischen Bildtypus, nach welchem links von der Lagerstätte Joseph sinnend zu hocken hätte, rechts unten das Bad des Jesusknaben zu sehen wäre, welches von Maria, die eben dorthin blickt, überwacht wird. Die Hirtenverkündigung hätte weiter links stattfinden müssen. Der reduzierte byzantinische Bildtypus findet sich in verschiedenen Abwandlungen auch in der westlichen Kunst; die Reduktion erscheint hier aber besonders deswegen so sinnwidrig, weil das Ziel von Marias Blickrichtung und weisendem Gestus außerhalb des Bildes liegt und kaum auf das schlichte Lamm in der rechten unteren Bildecke bezogen werden darf; auch dürfte es undenkbar sein, das Lamm christologisch zu deuten. Im Abendland scheinen die sinnvollen Zusammenhänge und die Bildlogik der byzantinischen Komposition aber verlorengegangen zu sein; denn das reduzierte Kompositionsschema der Rückseite der Tafel II/11 läßt sich auch in der maasländischen Kunst des 12. Jahrhunderts nachweisen, nämlich auf den ersten der in Nachzeichnungen überlieferten Armillae der Reichskleinodien (Abb. 17).[27] Die Komposition ist sehr symmetrisch aufgebaut, links von der Krippe verkündet ein sitzender Engel die frohe Botschaft den Hirten; rechts fliegen zwei Engel zum sitzenden Joseph hernieder, zu dem die Gottesmutter offensichtlich hinblickt, das Antlitz, wie in Klosterneuburg, auf die Linke gestützt, mit der Rechten aber den Gewandzipfel emporziehend. Sehr ähnlich muß auch die Komposition ausgesehen haben, welche der Meister auf dem Klosterneuburger Altar noch weiter reduziert hat; sie stellt eindeutig eine Abwandlung von dem im Maasland üblichen Typus der Geburtsdarstellung dar, vertreten etwa durch das Evangeliar aus Averbode, Lüttich, Bibliothèque de l'Université, Ms. 363c, fol. 17r und Evangelistar von Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 10527, fol. 15v, nach welchen Joseph zwar in der rechten Bildhälfte sitzt, die Gottesmutter aber in umgekehrter Richtung lagert und somit auf jenen ausgerichtet ist.[28]
Bei der Wiederverwendung hat das Email außerordentlich stark gelitten; daher seien die wenigen Notizen gebracht:[29] „Das Fragment stellt sich auf den ersten Blick als Ausschnitt aus einer ungewöhnlich großen Emailplatte dar, die keinesfalls von der Hand des Nikolaus selbst stammte, sondern einem Meister der vorangegangenen Generation angehörte. Die vielleicht beim Brennen verdorbene Platte, die sich wohl im Materialvorrat der Werkstätte befand, wurde von Nikolaus verschnitten und mit der ehemaligen Rückseite als Trägerin des Ersatzemails der Grablegung wieder verwendet.... Durch das Zurechtschneiden, Hämmern und neuerliche Brennen ist ein Zustand geschaffen, der allfällige Merkmale des ursprünglichen Mißlingens nicht mehr festzustellen gestattet.... Dieses letztere Email, das Fragment einer Geburt Christi, stellt einen überaus interessanten Fund dar. Es zeigt heute noch die Spuren dunkelblauer und roter Emaillierung, die Farben sind aber durch das Hämmern zum Großteil abgesprungen und überdies durch einen zweiten Brand stark geschwärzt." Die Technik ist nicht die in Nordfrankreich und im Maasland in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts übliche, nach welcher die Gewänder in Email ausgegossen worden sind, sie entspricht vielmehr dem Blaugoldemail. Die Linien sind nicht immer sicher, aber außerordentlich zart und gefällig schwingend, wie sie erst viel später auf dem etwa 1210 entstandenen Markusschrein in Huy-sur-Meuse zu finden sind,[30] dessen Emails aber ein spätkomnenisches Vorbild von der Stilstufe der Mosaiken in Monreale oder der noch wesentlich qualitätvolleren, vor kurzem aufgefundenen Fresken in der Kirche Hosios David in Thessalonike kopieren. Auf Grund der Geburt zu Klosterneuburg dürfte der Markusschrein technisch nicht mehr ganz so isoliert dastehen, wie er es bisher getan hat. Natürlich ist die Geburt zu Klosterneuburg spätestens um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Nordfrankreich entstanden. Mit Hilfe zarter Doppelstriche wird das Gewand in spitzauslaufende, am Ende dunkel schraffierte Ovale aufgegliedert, die sich zum ersten Mal an der Majestas der Stavelot Bibel, London, British Museum, Add. Ms. 28107, fol. 136r finden,[31] die aber durch die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts tradiert werden. Die für gewöhnlich als Vergleich herangezogenen Handschriften: Bibel und Evangeliar von Floreffe, Evangeliar aus Averbode, die Bury Bibel in Cambridge, der Psalter des Henri de Blois zu London und die frühen Miniaturen der Winchester Bibel zu Oxford gliedern das Gewand zwar ebenfalls in Ovale, jedoch sind diese zumeist sehr hart konturiert. Ich möchte daher glauben, daß die Vorlage für das Email in einem anderen Skriptorium zu suchen ist, nämlich in dem von Saint-Omer. Mit ziemlicher Sicherheit ist dort um die Mitte des 12. Jahrhunderts das Evangeliar der Sibilla, Herzogin von Flandern(?) entstanden, welches im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt, Inv. Nr. Kg. 54:212a und b aufbewahrt wird.[32] Der Evangelist auf fol. 43v (Abb. 51) zeigt nicht nur einen mit der Maria auf dem Email ähnlichen Gewandstil, sondern auch eine vergleichbare Musterung des Hintergrundes, welcher typisch für das Skriptorium von Saint-Bertin ist und sich auch in dem freilich stilistisch anderen Evangeliar des Hénin-Liétard findet, Boulogne-sur-Mer, Ms. 14, I, fol. 22v.[33] Sollte, wie es angenommen worden ist, die Emailtafel aus dem Besitz des Nikolaus einen Hinweis auf seine Herkunft geben, so wäre diese, wenn nicht in Saint-Omer in Nordfrankreich selbst, in der Scheldekunst zu suchen.
Der theologische Grund für die Auswechselung des Bildes mit dem Grabgang der Marien durch die Grablegung liegt meines Erachtens in dem bewußten Suchen nach der äußeren Ähnlichkeit von Antitypus und Typen, also von alttestamentlichen Heilsereignissen und neutestamentlicher Erlösungstat. Das Prinzip der similitudo läßt sich auch innerhalb anderer Kolumnen auffinden. Die Bezeichnung der Türpfosten mit dem Zeichen Tau (I/12) galt als Typus für die Kreuzigung Christi, und die maasländische Ikonographie hat die Tötung der Erstgeburt in die Darstellung der Szene nicht aufgenommen, vielleicht mit Ausnahme jenes schwer zu deutenden Mannes hinter dem Tau-Schreiber auf dem Email im Diözesan-Museum zu Wien (Abb. 16). Da die Destructio inferni, das Aufbrechen der Hölle, im mittleren Register (II/12) um der äußeren Ähnlichkeit willen die Tötung des Löwen durch Samson (III/12) und die Percussio Egipti, das Schlagen Ägyptens (I/12), als sinnvoll gefordert hat, ist Nikolaus von der auf typologischen Kultgeräten in Nordfrankreich üblichen Ikonographie abgewichen und hat als zusätzliches Element die Tötung der Erstgeburt durch den Engel Gottes aufgenommen, der sich natürlich als Ersten den Sohn des Pharao ausgewählt hat und zusätzlich noch mit der Linken den Palast einreißt. Es darf die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß der Engel aus einer Illustration zu Ezechiel 9,4-7 übernommen worden ist. Auf zwei maasländischen Emailtafeln erscheint neben dem Tau-Schreiber ein Mann, welcher jene tötet, die nicht mit dem Zeichen Tau bezeichnet worden sind;[34] auf einem rheinischen Email, jetzt im Louvre zu Paris, ist es

ein Engel (Abb. 36); die Inschrift bezieht sich auf die Überwindung des Todes: Mors devitatur per Tau dum fronte notatur.[35] Ein Engel tötet auch die Erstgeburt auf den ältesten erhaltenen Bildern zu Ex 12,21 ff im Ashburnham-Pentateuch, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acquis. lat. 2334, fol. 65b, entstanden wohl im 7. Jahrhundert und im cod. 324, S. 281 der Stiftsbibliothek St. Gallen, aus dem 10. Jahrhundert,[36] allerdings auf einer spätantiken Vorlage basierend. Die Darstellung des Engels anstelle des Dominus percutiens (Ex 12,23) mag auf der Interpretation von 2 Sm 24,16 beruhen, wo von einem angelus percutiens die Rede ist, welcher auf Befehl Gottes Jerusalem zerstören soll. Auf der Bronzetür zu San Zeno in Verona ist dieselbe Szene abgebildet; der Engel des Herrn steht im zweiten Register dem Tau-Schreiber gegenüber, es dürfte hier jedoch eine andere Bildtradition vorliegen. Natürlich wird es noch weitere Darstellungen mit der Tötung der Erstgeburt gegeben haben, sie sind überliefert unter den Tituli Ekkeharts IV. für den Bilderzyklus im Dom zu Mainz aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und in den Inschriften zum typologischen Bilderzyklus in Peterborough, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.[37] Es darf jedoch vermutet werden, daß Nikolaus die ikonographisch wesentlichen Elemente: Tau-Schreiber, Paschalamm und Engel, die Erstgeburt tötend, aus einer wohl älteren Vorlage zwar übernommen, die Darstellung selbst aber höchst eigenwillig gestaltet hat, besonders den angelus percutiens, der in allen mir bekannten Darstellungen vom Himmel herabschwebt, hier dramatisch den Erstgeborenen des Pharao niedertritt und die Architektur einreißt; gerade dieses Moment dürfte eine Erfindung des Nikolaus sein.

Es gibt noch ein sehr wichtiges Argument dafür, daß Nikolaus mit der Arbeit an den szenischen Tafeln auf dem linken Flügel des Verduner Altars begonnen hat. Unterhalb des Bildes mit der Geburt des Isaak steht der Bildtitulus, der in diesem Fall das biblische Ereignis genau bezeichnet: NATIVITAS YSAAC. Im Bild selbst aber verläuft, räumlich gesehen, hinter der Architektur und zwischen deren Säulen hindurchscheinend, ein Schriftband, das den Bildtitulus wiederholt: NATIVITAS YSAAC, womit dieser eigentlich ohne Notwendigkeit verdoppelt worden ist. — Wie an dem Email mit dem Grab Christi aus dem Zyklus quadratischer Tafeln, möglicherweise vom Kreuzfuß in Saint-Denis, ersehen werden kann (Abb. 15e), ist auf maasländischen Emailtafeln der Bildtitulus, falls er überhaupt genannt wird, und wenn es aus Platzgründen eben möglich ist, durchwegs in das Bild selbst geschrieben, während die um dieses herumgeführte Bildlegende den theologischen Inhalt erklärt, oder, wie die Inschrift auf der Tafel mit dem Grab Christi im Vatikan (Abb. 24), im Neuen Testament verzeichnete typologische Sinnbezüge aufgreift. Da die um das Bild laufenden Inschriften zumeist auf separaten Emailplättchen gestanden haben, sind sie durchwegs verlorengegangen, als das Kultgerät zugrundeging; sie dürften aber bei größeren Tafeln meistens dazugehört haben, wie es die vier Emailtafeln mit alttestamentlichen Bildern im Diözesanmuseum zu Wien (Abb. 16) dokumentieren. Warum ist aber der Bildtitulus auf dem Bild mit der Geburt des Isaak am Verduner Altar verdoppelt worden? Wie sich zeigen wird, hat sich Nikolaus in dem ersten von ihm überlieferten Werk in den Darstellungen eng an die von maasländischer Ikonographie geprägten Bildtypen angelehnt, wenn diese mangels erhaltener Denkmale auch nicht für jede Szene belegbar sind. Obwohl kein anderes Bild mit der Geburt des Isaak aus dem fraglichen Kunstraum erhalten geblieben ist, dürfte die „Vorlage" zur Tafel auf dem Verduner Altar (sollte es eine solche gegeben haben) ebenfalls den Titulus Nativitas Ysaac auf dem Bild selbst enthalten haben, und erst auf dem Werk zu Klosterneuburg dürfte Nikolaus das bis dahin übliche System der Beschriftung dahingehend geändert haben, daß er den Titel aus dem Bild selbst herausgenommen und auf einem eigenen Inschriftband unter die Darstellung gesetzt hat. Es könnte sich bei dem Bild mit der Geburt des Isaak also um die zuerst angefertigte, zumindest aber um eine der ersten Tafeln des ganzen Altars handeln, zumal sie ja auch auf den linken Flügel plaziert ist. Bei dieser möglicherweise ersten Tafel hat Nikolaus den vorgegebenen Titulus noch in herkömmlicher Weise in das Bild aufgenommen. Erst danach dürfte man sich entschieden haben, die Legenden nicht um das ganze Bild herumzuführen, sondern den Titulus auf einer separaten Platte unter das jeweilige Bild zu setzen. Der Grund war wohl der, daß die Form der Tafel für eine umlaufende Legende sich als nicht so geeignet erwiesen hat wie ein quadratisches Email, vielleicht aber auch deswegen, weil der Ambo für den Betrachter verhältnismäßig hoch über dem Kreuzaltar am Lettner angebracht war; Inschriften kleineren Formats konnten von unten kaum gelesen werden.

Es sei daran erinnert, daß drei Emailtafeln, ebenfalls auf dem linken Flügel, perlbandgerandet sind: Die Geburt Christi (II/2), die Geburt des Samson (II/3) und die Anbetung der Könige (II/4). Die Ränder der beiden zuerst genannten Tafeln sind in der gleichen Weise recht grob hergestellt: Mit Hilfe lediglich dicker Einkerbungen von sehr unterschiedlichem Abstand ist eine Art Ersatz für einen Perlbandrand geschaffen worden. Dieser ist auf der zuletzt genannten Tafel wesentlich kleiner und präziser ausgeführt. Die drei genannten Tafeln wurden wegen der Perlbandränder als Probestücke bezeichnet. In Anbetracht der herrlichen Bilder möchte man die so wenig qualitätvoll ausgeführten Perlbänder dem Meister Nikolaus wirklich nicht zuschreiben, sondern jenem Gehilfen, welcher in genau der gleichen Weise rechts unterhalb von III/4 am unteren Bildrand die Ornamentplatte gerandet hat. Möglicherweise wegen einer größeren Homogenität der ganzen Ambofläche hat man die Perlbandränder dann aufgegeben.

Das bisherige Ergebnis wird bei einer ikonographischen Durchsicht der szenischen Emailtafeln voll bestätigt. Für den Ambo hat Nikolaus die in der rhein-maasländischen Kunstprovinz und in den von dieser beeinflußten Kunstlandschaften Nordfrankreich, Südengland und Niedersachsen traditionellen Bildtypen wohl deswegen weitgehend übernommen, weil sie ihm und vielleicht auch dem Auftraggeber für die ihrem Wesen nach westliche Heilssumma auf dem Verduner Altar verpflichtend erschienen. Die Umgestaltung der besonders im neutestamentlichen Teil ikonographisch überwiegend vorgegebenen festen Bildtypen durch ein neues Wirklichkeitsverständnis zu dramatischen Kompositionen wurde hauptsächlich im Detail vollzogen, wie es sich beispielsweise an den drei Geburtsbildern darstellen läßt (I-III/2), von denen das mit der Geburt Christi streng der herkömmlichen Ikonographie folgt, während die beiden anderen weitgehend freie Erfindungen des Nikolaus sein dürften, allerdings ist der erhaltene Bestand an mittelalterlichen Denkmälern so gering, daß ein abschließendes Urteil in den meisten Fällen nicht möglich ist. Die Verpflich-

tung vieler Szenen ikonographisch festen Bildschemata gegenüber mag einzelne Tafelfolgen im Charakter ein wenig unterschiedlicher erscheinen lassen, als es der Darstellungsmodus hinreichend erklären würde, auf den Nikolaus dank seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe stets besonderes Gewicht gelegt hat. Die stilistische Einheitlichkeit des Gesamtwerkes erweist sich aber klar in seiner Handschrift, also weniger in der Gesamtkomposition, welche auf die Tradition zumeist ein wenig Rücksicht zu nehmen hatte, sondern mehr in spezifischen Details und deren Mutationen in der Entwicklung des Stils von links nach rechts. So findet sich auf den durchwegs sehr groß gestalteten Köpfen mit ihren zumeist runden Augen die untere Stirnfalte als Doppelstrich gegeben, von dem der untere mit der Nasenwurzel verwachsen ist (III/1; II/6; I-II/9; II/11; I-II/13; I-III/15; III/17); er wird zur Steigerung des Ausdrucks von einer zusätzlichen Linie begleitet (III/6) oder in der Strichführung abgewandelt (III/1; III/4). Bestimmte Merkmale lassen sich über den ganzen Altar verfolgen, beispielsweise die greisenhaften Kinder (I-III/2-3; II/4; I/5-6; I/15).
Auch die spezifische Gestaltung der Hände ist zwar bis zu einem gewissen Ausmaß durch den Figurentypus bestimmt, im Aufbau aber doch weitgehend auf dem ganzen Verduner Altar gleichbleibend. Analoge Merkmale lassen sich allenthalben aufzeigen; ich möchte daher mit Nachdruck daran festhalten, daß alle szenischen Emailtafeln von Nikolaus persönlich geschaffen worden sind.[38]
Es ist nicht besonders schwer, aus dem erhaltenen Bestand an Buchmalerei und Kunstgewerbe ikonographische Vorbilder für die einzelnen szenischen Emails der neutestamentlichen Reihe aufzuzeigen; sie seien daher auf wenige Beispiele beschränkt. Fast durchwegs tritt der Erzengel Gabriel (II/1) mit dem englischen Gruß von links an Maria heran (Abb. 9 a); selbst die Strahlen, welche das Antlitz der Jungfrau treffen, sind in der maasländischen Kunst sehr häufig belegt, es sei nur auf die Emailtafeln möglicherweise vom Kreuz zu Saint-Denis (Abb. 15) und an den Hadelinusschrein[39] erinnert; allerdings dürfte die scharfe Trennung von Interieur und Exterieur und auch das Lesepult mit dem geöffneten Codex nur auf einem Email in der Sammlung Martin Le Roy zu Paris zu finden und somit maasländischen Ursprungs sein. Auch die Geburt Christi (II/2) folgt dem herkömmlichen Schema in den genannten Handschriften, auf der Emailtafel zu New York (Abb. 15a) und der Inkrustationsarbeit in der Kathedrale zu Saint-Omer (Abb. 9b), jedoch hat Nikolaus das Lager und das Gewand der Gottesmutter höchst individuell und antikisch gestaltet, obwohl beide nach Ausweis einer der verlorengegangenen Armillae, ehemals zu Nürnberg (Abb. 17), auch vor der Zeit des Nikolaus bereits höchst kompliziert angelegt waren. Die Beschneidung Christi (II/3) scheint in der gegebenen Ikonographie eine Erfindung des Nikolaus zu sein, zumindest weiß ich keine genaue Parallele zu dem Bild aufzuzeigen. Die Anbetung der Könige (II/4) hingegen ist im groben Schema der Komposition schon auf einer älteren und erheblich geringwertigeren Emailtafel im City Art Museum zu Saint Louis[40] belegt; auf dieser ist der erste der Könige ehrfurchtsvoll in die Knie gesunken und hat die Krone vom Haupt genommen, während der zweite im Begriff ist, die Proskynese zu vollziehen.
Aus Gründen der Qualität scheut man sich, beide Tafeln miteinander zu vergleichen, sie führen dem Betrachter aber die ungeheuere künstlerische Leistung des Nikolaus vor Augen. Gleiches läßt sich für die Taufe Christi sagen (II/5). Wie üblich steht Christus in den Fluten des hügelartig angelegten Jordan; Johannes tritt von links hinzu und ergießt, allerdings aus einem Salbgefäß, Chrisam über das Haupt Christi. Dieses Moment ist möglicherweise auf einen Wunsch des Stiftes zurückzuführen, weil die zugehörige Bildlegende sich unmittelbar an die Taufe des Betrachters wendet: Fit via dilutis Christi baptisma salutis (Weg des Heiles wird den Getauften die Taufe Christi), während in der maasländischen Ikonographie, etwa auf der Emailtafel im Metropolitan Museum of Art zu New York (Abb. 15c), auf dem Taufbecken des Reiner von Huy, Lüttich, Saint-Barthélemy oder im Cod, 78 A 6, fol. 10r im Kupferstichkabinett zu Berlin[41] Johannes die Hand zum Haupt Christi führt. Der Jünger links im Bild, welcher anstelle eines Engels das Gewand Christi hält, läßt sich im niedersächsischen Codex aus dem Domschatz zu Trier, jetzt Stadtbibliothek, cod. 67, fol. 54v belegen.[42]
Auch die Passionsbilder sind von herkömmlichen Bildtypen geprägt. Der Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl, die Kreuzigung und das Grab Christi (II/6-11 und Rückseite zu III/17: Abb. 48) finden sich auf dem genannten tragbaren Portatile in den Musées royaux zu Brüssel. Die vier Emails waren auf ein Reliquiar in der Kathedrale Sint Donatien zu Brügge montiert; das Zusammenfügen zu einem Retabel ist nicht ohne Schwierigkeiten in der Bildfolge vorgenommen worden.[43] Obwohl die Bilder unvergleichlich geringwertiger sind als die des Verduner Altars, enthalten sie aber doch viele ikonographische Details, welche das Werk des Nikolaus fest in der maasländischen Tradition verankern, wie der allerdings ohne Tonsur gegebene Petrus beim Einzug Christi in Jerusalem, die sonst wohl nicht nachzuweisende spezifische Handhaltung des Johannes unter dem Kreuz Christi, während die gegenüberstehende Gottesmutter einem anderen Typus folgt, sie hält nämlich den Codex in den Händen; auf dem Kopenhagener Einzelblatt[44] tun dies, wie häufig, Maria und Johannes. Der Höllengang Christi (II/12) ist ursprünglich ein byzantinisches Thema; er wurde im Westen insofern abgewandelt, als Christus in weit ausholenden Bewegungen über den personifizierten Hades hinwegschreitet und aus den geöffneten Höllenpforten die Stammeltern herausführt. Auch für das Email mit der Auferstehung konnte Nikolaus auf bekannte Vorbilder zurückgreifen (II/13), wie sie etwa auf der Armilla zu Paris (Abb. 20) gegeben sind, oder auf dem Scheibenkreuz zu Kremsmünster.[45] Auf diesen Monumenten steht Christus in dem geöffneten Grab, während er nach den meisten Bildzeugnissen das Grab insofern bereits verläßt, als er einen Fuß über die Sarkophagkante hinweg auf die Erde setzt. Der Bildtypus dürfte nicht in der Salzburger Buchmalerei erfunden worden sein, er läßt sich vielmehr schon auf dem genannten niedersächsischen Wandbehang zu Berlin nachweisen, aber auch auf dem Albinusschrein zu Köln, entstanden um 1186,[46] im Ratmann-Missale von 1159 und in der Gumpertbibel zu Erlangen von etwa 1180.
Die Beispiele lassen sich leicht fortsetzen für die szenischen Emailtafeln des rechten Flügels vom Verduner Altar. In der nordfranzösischen und englischen Kunst des 12. Jahrhunderts wird Christus zu Pfingsten gemäß der biblischen Erzählung aus der Mitte der Apostel hinweggenommen und entschwindet, zum Himmel emporsteigend, langsam ihren Augen. Als Vergleiche lassen sich ein Email möglicherweise vom Kreuzfuß zu Saint-Denis (Abb. 15d) und der Codex Millar, das Lektionar cod. M. 833, fol 61r

aus der Abtei Saint-Trond in der Diözese Lüttich, jetzt Pierpont Morgan Library zu New York anführen;[47] die kreisförmige Anordnung der zurückgebliebenen Apostel, und die Plazierung der Gottesmutter in die linke Bildhälfte dürften wiederum eine Erfindung des Nikolaus sein. Die Vorlage hat, wie das Bild im cod. 833, fol 61r, zwölf Apostel gehabt, obwohl der zwölfte, nämlich Matthias, erst nach der Himmelfahrt hinzugewählt worden war; das Email vom Kreuzfuß zeigt denn auch nur elf Apostel.

Das Pfingstfest scheint eine Reduktion eines maasländischen Bildes zu sein. Für gewöhnlich gehen die Feuerzungen auf Strahlen von einer Taube inmitten eines zentralen Himmelssegmentes zu den Häuptern der Apostel aus. Aus ottonischer Zeit stammt auch der Bildtypus, nach dem die Strahlen sich lediglich vom Himmel ergießen. Auf dem Email vom Kreuz in Saint-Denis allerdings sitzt die Personifikation des Heiligen Geistes (Spiritus Domini) zwischen den Aposteln; neben dem Himmelssegment steht Dominus geschrieben und in diesem erscheint eine Hand, welche laut einer Inschrift die Gott Vaters ist. Auf dem entsprechenden Bild im cod. 833, fol. 62v erscheint Christus als Majestas im Himmelssegment, von dem die Feuerzungen des Heiligen Geistes ausgehen. Eine solche Komposition könnte sehr wohl für das Email auf dem Verduner Altar reduziert worden sein; allerdings sitzen hier die Apostel, kreisförmig angeordnet, auf einer polygonalen Bank und mit dem Rücken zum Betrachter gewendet. Hier wiederum erweist sich die selbständige Umformung des Themas durch Nikolaus.

Auch die Eschata scheinen Umformungen bekannter Vorbilder zu sein. Die Engel mit mächtigen Tuben und die Auferstehenden (II-III/16) finden sich in nahezu gleicher Anordnung an den Außenseiten der Staurothek in den Cloisters des Metropolitan Museum of Art zu New York[48], (Abb. 25) zu dem aber auch auf einer der Dachschrägen des Servatius-Schreines zu Maastricht.[49] Zum Bild mit dem Weltenrichter läßt sich eine kleine Emailtafel im Louvre anführen.[50] Abrahams Schoß findet sich in den Dialogen Gregors des Großen zu Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9916-9917, fol. 110r, abgebildet (Abb. 37).

Der neutestamentliche Zyklus im mittleren Register des Verduner Altars bringt eine Szene, die das Verhältnis von Titulus zum Bild erkennen läßt, nämlich das Abendmahl. Der Bildtitulus Coena Domini war dem Künstler offensichtlich gegeben. Für diesen hat er das im Maasland übliche Bild ausgewählt: Inmitten der langen Apostelreihe sitzt Christus an der großen Abendmahlstafel; Johannes neigt sein Haupt zur Brust Christi, um zu erkunden, wer der Verräter sei. Zum Zeichen dafür reicht Christus dem Judas, welcher vor dem Tisch kniet, den Bissen. In der maasländischen Ikonographie, vertreten durch die Bibel von Floreffe, London, British Museum, Add. Ms. 17738, fol. 4r[51] und das genannte tragbare Retabel zu Brüssel (Abb. 31) reicht Christus den Bissen mit der Rechten. In der Miniatur liegt der Fisch auf dem Tisch, auf dem Email faßt Judas ihn bereits mit der Hand, während Petrus zur Rechten Christi eine Schale emporhält. Die Komposition ist auf dem Verduner Altar höchst eigenwillig umgewandelt worden. Die Bildlegende bezieht sich nicht auf den Verrat des Judas, sondern einzig auf das Altarssakrament: Bina Christus sub specie manibus fert ecce suis se (Seht, unter zweierlei Gestalt hält sich Christus selbst in seinen Händen). Christus reicht den Bissen entgegen dem üblichen Bildschema mit seiner Linken; jene Schale, welche Petrus auf dem Retabel emporhebt, befindet sich nun am ikonographisch nahezu gleichen Ort in der Rechten Christi, der sich gemäß der Inschrift somit wirklich unter zweierlei Gestalt, nämlich Brot und Wein, in den Händen hält. Den Fisch, seit frühchristlicher Zeit ein Symbol für Christus, sucht Judas hinter dem Rücken zu verbergen. Aus diesem Bild wird offensichtlich, daß Nikolaus sowohl die Bildtituli als auch die Bildlegenden für die Entwürfe seiner Bilder im Stift erhalten hat und lediglich die allgemein auf das Grab Christi zu beziehende Bildlegende Terre vita datur cui terra polus famulatur (Der Erde wird das Leben übergeben, dem Erde und Himmel unterworfen sind) in Verbindung mit dem eindeutigen Bildtitulus Sepulcrum Domini (II/11) zu der Verwechslung der Grablegung mit den Drei Frauen am Grabe geführt haben wird (Abb. 50).

Offensichtlich von einem maasländischen Künstler wurde der figürliche Fries über dem Südeingang der Grabeskirche zu Jerusalem geschaffen,[52] man vergleiche etwa die Gestalt Christi aus der Begegnung von Martha und Maria mit der aus dem Transfigurationsbild der genannten Bibel von Floreffe, das oberhalb des Abendmahls zu sehen ist. Das rechte Bild des Frieses bringt ebenfalls das Abendmahl streng nach der maasländischen Ikonographie, allerdings ist die Gestalt des Judas spiegelbildlich gegeben; Petrus hält statt der Schale einen Kelch, die Linke Christi ist zerstört. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist der untere Teil der Komposition. Die Füße Christi sind deutlich unterhalb des Tisches zu erkennen. Als Standfläche dient eine Arkade aus winzigen Bogen, welche in gleicher Funktion und Form auch auf dem Bild des Verduner Altars zu finden ist. Nicht das gesamte kleinteilige Mobiliar auf dem Verduner Altar dürfte also aus älteren Kunstepochen entlehnt worden sein (Abb. 32).

Wesentlich schwieriger sind die maasländischen Vorbilder für die alttestamentlichen Bilder im oberen und unteren Register auf dem Verduner Altar aufzuzeigen, da die meisten von ihnen nach dem erhaltenen Bestand an Denkmälern in dieser Kunstlandschaft nicht üblich gewesen sind. Hier waren am verbreitetsten Typologien zum Kreuzestod Christi im weitesten Sinn, aber selbst für dieses zentrale Thema der Heilsgeschichte war die Anzahl der alttestamentlichen Heilszeichen beschränkt.[53] Jedoch hat zumindest ein alttestamentlicher Bilderzyklus im Maasland bestanden, nach dem der Codex 78 A 6 zu Berlin und zwei Einzelblätter in der Universitätsbibliothek zu Lüttich, Ms. 2613 und im Victoria and Albert Museum zu London kopiert worden sind, die möglicherweise auf eine römische Vorlage der Spätantike zurückgehen.[54] Abgesehen davon bringen die Goderannus- und die Stavelot Bibel alttestamentliche Bilder, die karolingische Bildvorlagen in die Kunst des 12. Jahrhunderts umwandeln.[55] Das Programm des Verduner Altars ist nicht im Maasland, sondern in Klosterneuburg ohne genaue Kenntnis der westlichen Kunst entworfen worden. Zwar dürften Handschriften, vornehmlich der Praemonstratenser, sowohl in Klosterneuburg als auch in Ungarn, vor allem in Esztergom, bekannt gewesen sein, und die Miniatur aus den Paulusbriefen an die Römer, Klosterneuburg Ms. 153, fol. 2r ist nicht denkbar ohne Kenntnis der ersten Stilstufe des Skriptoriums von Bonne-Espérance; denn der Stil findet sich wörtlich in der Bibel von Bona Spe, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. II, 2524, fol. 124r;[56] wieweit jedoch maasländische Bilderzyklen aus dem Alten Testament in Klosterneuburg bekannt waren, läßt sich nicht fest-

stellen, die einzige umfangreiche Bibel stammte von 1126 aus St. Nikolaus zu Passau. Es darf eher vermutet werden, daß maasländische Bilderfolgen in Klosterneuburg nicht vorhanden gewesen sind, und daß Nikolaus die Bilder in seiner Heimat kennengelernt hat.

Der Entwerfer des Programms hat mit dem Verduner Altar eine der größten heilsgeschichtlichen Summae geschaffen, für die es auf Grund der Schriftquellen allenfalls mit dem Kreuzfuß von Saint-Denis einen Vorläufer gegeben haben dürfte, jedoch sind die Überlieferungen über die alttestamentlichen Bilder des Sugerius zu lückenhaft, als daß sich beide Bildprogramme in Abhängigkeit voneinander bringen ließen. Der Entwerfer der Inschriften des Verduner Altars dürfte sich einzig von seinem theologischen Programm und nicht von eventuell vorhandenen Bildvorlagen haben leiten lassen. Dementsprechend finden sich auf dem Altarwerk allgemein verbreitete Typen neben Neuschöpfungen des Nikolaus, für die sich schwerlich ikonographische Vorlagen finden dürften. Aus Platzgründen können nur wenige Beispiele genannt werden. Die Beschneidung Samsons (III/3) wird auf einem Altar vorgenommen wie die Beschneidung Isaaks auf dem Kennet-Ciborium, sonst aber ist das Bild völlig abgewandelt worden;[57] das Eherne Meer (III/5) ist auf dem genannten Taufbecken zu Lüttich vorgebildet. Die Begegnung von Abraham und Melchisedech (I/4) findet sich in ähnlicher Bildanordnung im Ms 78 A 6, fol. 2r zu Berlin (Abb. 22), auf dem Einzelblatt im Victoria and Albert Museum (Abb. 23) und auf dem noch zu erwähnenden zweiten bilateralen Kreuz[58] (Abb. 21). Sie alle gehen offensichtlich auf dieselbe ikonographische Vorlage zurück, jedoch hat Nikolaus die Szene der Zeichenhaftigkeit des 12. Jahrhunderts enthoben und ein Ereignisbild von großem Wirklichkeitsgrad geschaffen. Gleiches läßt sich auch von anderen, sehr verbreiteten typologischen Bildern sagen, etwa der Isaakopferung (I/9), den Kundschaftern mit der Traube (III/9),[59] Jonas im Fischungeheuer (III/11) und Samson mit den Toren von Gaza (III/13), für die beiden letzten alttestamentlichen Bilder finden sich vergleichbare auf dem Alton-Tower-Triptychon im Victoria and Albert Museum zu London[60] (Abb. 29). Angesichts der gewaltigen Ausdruckskraft des Nikolaus wird man es jedoch kaum wagen, das Bild mit dem Manna in der Urne (III/7) dem entsprechenden in der Lobbes Bibel, Tournai, Seminarbibliothek, cod. 1, fol. 77r, die Himmelfahrt des Elias (III/14) und Samsons Löwenkampf (III/12) den beiden Miniaturen in derselben Handschrift, fol. 160r, 71r, oder den Durchzug durch das Rote Meer (I/5) dem Bild in der Bibel aus Saint-Bertin, Paris, Bibliothèque National, cod. lat. 16743, fol. 36r[61] gegenüberzustellen, obwohl gewisse ikonographische Übereinstimmungen nicht geleugnet werden dürfen. Wenn eben möglich hat Nikolaus mit einer neuen Interpretation des Bibeltextes begonnen. Der Jakobssegen (I/13) läßt sich primär aus dem biblischen Bericht erklären und erst die Verbindung mit der Auferstehung bedarf zum Verständnis des Physiologus (II/13). Das entsprechende Blatt aus dem Evangeliar von Averbode zeigt den Löwen, welcher mit seinem Gebrüll die totgeborenen Jungen zum Leben erweckt.[62]

Die ikonographischen Vergleiche lassen sich durch zahlreiche motivische erweitern, die natürlich auch gewisse stilistische Elemente enthalten und somit Hinweise auf die künstlerische Herkunft des Meisters.

Die Beispiele seien daher auf wenige beschränkt, sie ließen sich aber erheblich vermehren. Im Auferstehungsbild (II/13) sind vom Licht geblendet drei Grabeswächter zu Boden gestürzt, von denen der rechte, als sei er aus einem byzantinischen Gethsemanebild der hochkomnenischen Zeit von der Stilstufe der Mosaiken von Monreale herauskopiert, den Kopf zwischen den Armen verbirgt. Das Motiv ist aber auch in der maasländischen Kunst verbreitet; es findet sich sehr ähnlich auf dem Medaillon mit der Schlacht Konstantins an der Milvischen Brücke auf dem Stavelot-Triptychon in der Pierpont-Morgan Library zu New York[63] (Abb. 28). Der Elisäus aus der Himmelfahrt des Elias (III/14) ist als Figurentypus bereits im Moses auf dem Email vom Kreuzfuß zu Saint-Denis (Abb. 15i), im rechts stehenden Apostel auf dem Bild mit der Begegnung von Christus mit Maria und Martha auf dem Türsturz der Grabeskirche zu Jerusalem und im Propheten Amos auf der Langseite des Heribertschreins zu Köln vorgebildet[64] (Abb. 34). Motivische und stilistische Verwandtschaft gerade zu diesem besten aller Schreine vor dem Dreikönigenschrein im Kölner Dom ist immer wieder vermerkt worden, an dem in einigen Emails auch die Blau-Gold-Technik angewendet worden ist. Auf den Dachschrägen sind in den vertikalen Bändern Quadrate mit dem Kampf von Tugenden und Lastern zu sehen, deren extreme Kampfbewegungen mit den Zwickelbildern auf dem Verduner Altar verglichen werden. Jene von hinten gesehene Kampfszene läßt sich aber auch mit den vorderen Aposteln aus dem Pfingstfest (II/15) vergleichen, für die sich ferner eines der getriebenen Reliefs, ebenfalls auf den Dachschrägen des Heribertschreins, heranziehen läßt (Abb. 33). Ein weiterer Relieftondo dürfte der Temperantia auf dem Verduner Altar gegenüberzustellen sein. Die frontalen Engel in Halbkreisen auf dem Schrein haben ihre nächsten Entsprechungen in den Engeln im oberen Register des Altars.

Sind diese mit ausgreifenden Gebärden dargestellt, lassen sie sich wiederum mit den Personifikationen in den Relieftondi auf dem Schrein vergleichen (Abb. 33). Die kreisförmige Emailscheibe mit dem Alpenübergang des Heribert auf dem Schrein (Abb. 33a) enthält erzählerische Momente, wie die springenden Hunde oder den ruhenden Steinbock, welche auch die Bilder auf dem Verduner Altar so sehr bereichern, etwa den Durchzug durch das Rote Meer (I/5) und die Arche des Noe (I/15). Die Faltenfiguration aus der Vision des Heribert ist ähnlich kompliziert wie diejenige in den Geburtsbildern auf dem Altar (I-III/2). In enger stilistischer Beziehung zu den Tugendkämpfen auf den Dachschrägen des Heribertschreins stehen die Bilder auf der Niello-Kelchcuppa im Diözesan-Museum zu Köln, die auf dem sogenannten Armreliquiar des hl. Olaf im Nationalmuseum zu Kopenhagen und die auf dem Bleidenstädter Buchdeckel, Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. lat. quart. 651.[65] An dieser Stelle ist ein Email mit dem hl. Matthäus im Herzog Anton Ulrich Museum zu Braunschweig zu nennen.[66]

Jedoch sollten die gemeinsame Technik des Blau-Gold-Emails und besonders die Gravierung im vergoldeten Kupferrezipienten nicht über die stilistische Distanz zum Werk des Nikolaus hinwegtäuschen. Da nämlich der künstlerische Abstand des Verduner Altars zur herkömmlichen Kunst des Maaslandes so groß ist, erscheint keiner der ikonographischen und motivischen Vergleiche so weit zu überzeugen, daß mit ihm ein wirkliches Vorbild gefunden wäre. Und doch sind es zweifellos Werke gerade aus dieser Kunstlandschaft gewesen, die Nikolaus gekannt haben muß, sie wurden von ihm nur jeweils so sehr umgestaltet, daß jedes auch noch so tradi-

tionelle Bildschema in der Komposition des Meisters als völlige Novität erscheint.
Der Wille zur Eigenständigkeit eines jeden Details läßt sich innerhalb der kontinuierlichen Entwicklung des Stils von der linken zur rechten Seite des Verduner Altars verfolgen. Die Landschaftsangaben auf den frühen Tafeln (I-III/1; I und III/3; I/4-5 aber auch I/9) sind linear und kleinteilig graviert; sie werden abgelöst von großen, wellenförmigen Erdschollen aus farbigem Email (III/6; III/12-13; III/15). Die Bildflächen der ersten Tafeln sind auch dann gefüllt, wenn es das Motiv nicht unbedingt erfordert. Stabartige Architekturen erlauben Einblicke in eigenartig gedrängte Innenräume, die von kleinteiligen, zum Teil fluchtenden Dächern überfangen werden (I/2-3; II/3-4; III/2), diese dürften jedoch kaum von den zarten Architekturangaben auf karolingischen und ottonischen Elfenbeinen, zum Beispiel dem in Gmunden,[67] abzuleiten sein; sie sind vielmehr ein wesentliches Kennzeichen der flämischen Buchmalerei des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts: Evangeliar zu Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. II, 175, fol. 85v, Florus-Kommentar zu den Paulusbriefen, ebd. Ms. 9369, fol. 6r,[68] Liber Floridus des Lambert von Saint-Omer von 1120, Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 92, fol. 52r: Darstellung des Paradieses (dazu auch: I/17).[69] Im weiteren Verlauf werden die Bauwerke zwar sparsamer verwendet, sie wachsen aber zu schweren Versatzstücken an, die einen großen Teil der Bildfläche beherrschen (III/6; I/15).
Eine ähnliche Entwicklung läßt sich auch im Figurenstil feststellen: die Gestalten werden einfach und überschaubar, in ihren Gebärden stets ausdrucksvoller, die Gesamtkompositionen stets beherrschender. Ist der Rahmen zu Beginn eine schlichte Begrenzung der Szene, greift er auf einigen der späteren Kompositionen gestaltend in das Bild ein (I/15 und II/17).
Auf dem Bild mit dem Löwenkampf des Samson schieben sich die Spitzen des Kleeblatt-Bogens wie eine riesige Klammer in das Bild hinein und unterstreichen damit das Kampfgeschehen. Die Entwicklung führt zu einer immer freieren und realistischeren Gestaltung, und damit stets weiter fort von den Ursprüngen des Stils.
Aufgrund der Herkunft des Meisters aus Lothringen ist die Stilgrundlage im Rhein-maasländischen Kunstkreis zu suchen, jedoch haben alle angeführten Vergleiche nicht ausgereicht, um den überaus komplexen und individuellen Stil des Nikolaus zu erklären. Zum maasländischen Einfluß sind noch andere Komponenten hinzugekommen.
Wiederholt wurde schon auf den Norden Frankreichs verwiesen. Im Skriptorium von Saint-Bertin sind um 1170 die Dialoge Gregors des Großen illustriert worden, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9916-9917, und zwar von zwei Meistern, von denen der eine als Italiener identifiziert werden darf, dem noch andere Miniaturen zuzuschreiben sind; der andere hingegen als ein Vertreter der Scheldekunst, zu der die älteren Bilder in der Amandus-Vita, Valenciennes, Bibliothèque municipale, cod. 500, und die Fresken mit Bildern aus der Legende der hl. Margarete in der Kathedrale zu Tournai zu rechnen sind. Neben ikonographischen finden sich auch viele stilistische Vorbilder in der Scheldekunst. Besonders die Großformatigkeit der Gestalten ist dieser Kunst eigen und dürfte wohl von hier aus den Stil des Nikolaus von Verdun beeinflußt haben.
Gegen 1170 dürfte dort auch die Handschrift Moralia in Iob von Gregor dem Großen entstanden sein, Saint Omer, Ms. 12, II, die meines Erachtens wesentliche Stilmerkmale des Nikolaus vorwegnimmt, nämlich den Parallelismus im Aufbau der Gestalten auf den frühen Tafeln: fol. 140v und III/1, die Fülligkeit des Antlitzes mit den hochovalen Augen: fol. 84v und III/4, sowie die expressive Profilzeichnung: fol. 154r und III/14 (Abb. 39-44).[70]
In der Champagne, vertreten durch die Handschrift London, British Museum, cod. Harley 1585, fol. 13r[71] und durch die Glasfenster der Kathedrale zu Troyes,[72] beide entstanden gegen 1170, stehen die Gestalten zwar unter dem älteren maasländischen Stileinfluß, sie werden aber monumental und haben mit dem Verduner Altar die Schwere der Gestalt und den Ernst des Ausdrucks gemeinsam.
Im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts werden die Gewänder stofflich immer reicher. Wesentliche Vertreter dieser Stilphase sind die vier typologischen Emails im Diözesanmuseum zu Wien (Abb. 16a-f) und die nur in Nachzeichnungen überlieferten Reichsarmillae, ehemals in Nürnberg (Abb. 17-18).[73]
Die engste stilistische Verwandtschaft der frühen Emails auf dem Verduner Altar scheint zu den Glasfenstern der Kathedrale zu Canterbury zu bestehen, entstanden nach 1178[74]. Das Gewand des Lamech, welches sich mit dem des Abraham aus der Geburt des Isaak vergleichen läßt, ist wesentlich schwerer und plastischer als das auf den zuletzt genannten Emailtafeln. Auch ein anderes sehr wesentliches Stilmerkmal des Nikolaus scheint hier vorweggenommen zu sein, nämlich jene Faltenbahnen, die im antikischen Sinn Teile der Gestalt zu umgreifen scheinen. Die Faltenkonstruktion wird besonders deutlich an der Gestalt des Jared, der dadurch mit der Salomos (III/4) ähnlich ist. Auch die Gestalt des Noe aus den frühen Fenstern von Canterbury läßt sich mit der des Manoah aus der Beschneidung des Samson vergleichen (III/2 Abb. 45-47). Die zwischen 1180 bis 1190 entstandenen Fenster sind also gleichzeitig oder ein wenig später als der Verduner Altar entstanden, sie setzen aber eine längere Stilentwicklung voraus, und es darf die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß Nikolaus entscheidende Stileinflüsse aus der Glasmalerei erhalten hat. Das Bild mit der Geburt Christi besitzt auf dem Bildhintergrund drei Kreise auf Höhe des Bogenansatzes. Sie dürften auf die Ornamentierung von Hintergründen der Glasmalerei zurückzuführen sein.
Wie die künstlerische Gestaltung der figürlichen Bilder auf dem Verduner Altar in der Entwicklung zur Gotik hin über die gleichzeitige Kunst im Rhein-Maasgebiet und in Nordfrankreich hinausgeht, so sind auch die Inschriften, trotz aller romanischen Einzelelemente, dem gotischen Stil verwandter als dem der traditionellen Romanik. Der Übergang ist zwar fließend, er bedeutet aber in dieser Form eine umwälzende Neuerung. Die Schrift repräsentiert bereits den Typus einer frühen gotischen Majuskel. Es handelt sich um eine sehr fette Schrift mit offenkundigem Wechsel von Haar- und Schattenstrichen; letztere werden nicht nur als Zierstriche, etwa neben dem Balken des A, verwendet, sondern schließen bereits fast stets das unziale E, das kapitale E und das kapitale C. Die Schrift zeichnet sich durch enorm lange Kopf-, Fuß- und Haarlinien aus. Mögen auch zahlreiche Einzelformen in ihrem Aufbau noch durchaus jenem späten romanischen Schriftcharakter verpflichtet sein, der sich in dem eindeutigen Dominieren von kapitalem N und M oder im Überwiegen des trapezför-

migen A manifestiert, so sind andere hingegen charakteristische Elemente der gotischen Schrift, etwa die Verwendung des pseudo-unzialen A oder des oben und unten eingedrückten kapitalen D. Dies gilt im besonderen auch für das markante Aufscheinen der gotischen Schwellungen etwa beim pseudo-unzialen A oder an der Cauda des R. Ein ganz besonderes Gepräge erhält die Schrift durch die zahlreichen gegenläufigen Schwellungen an der Innenseite von Rundungen, und zwar in erster Linie, aber nicht ausschließlich, in Buchstaben der größeren Schrifttypen, also der Stiftungsinschrift, der Tituli und der Bildlegenden. Zusammen mit dem starken Wechsel von Haar- und Schattenlinien, sowie mit den ausgeprägten Zierstrichen verleihen sie der Schriftzeile ein beträchtlich gezierteres Aussehen und mildern die Klobigkeit der nur in den seltensten Fällen schon deutlich eingeschnürten Schäfte und Balken.
Was die Inschrift jedoch, trotz der erwähnten Nähe zur Gotik in zahlreichen Einzelformen, von den zeitgleichen und etwas älteren Inschriften der fraglichen Kunstlandschaft deutlich abhebt, ist der Wille des Künstlers, die Schriftzeile wirklich zu gestalten. Die Inschrift ist nicht mehr eine Ansammlung von Buchstaben, sondern sie ist nach festen ästhetischen Vorstellungen graphisch geformtes Schriftband: Die Abstände der Buchstaben folgen rhythmischen Gesetzen und stehen, besonders in der Stiftungsinschrift in ästhetisch ausgewogenem Verhältnis zu der Leerfläche des Inschriftbandes. Außerordentlich geschickt folgt die Anordnung der Buchstaben der Bogenform der szenischen Emailtafeln, so daß, trotz des häufigen Wechsels der Ausrichtung der Buchstaben, der Verlauf der Inschrift einheitlich erscheint. Wiederholt werden die Haarstriche, welche als Zierelement die obere Grenze der Buchstaben markieren, zu einer langen, mehrere Buchstaben übergreifenden Linie zusammengefaßt, welche nun genau der Bogenrundung der figürlichen Emailtafel folgt. Eine solche Schrift, deren Einzelformen zum großen Teil im strukturellen Aufbau noch deutlich auf der romanischen Formenwelt beruhen, hat sowohl im Gesamtcharakter des Schriftbildes, als auch in der Ausgestaltung vieler Einzelformen, bereits den Schritt zur gotischen Schrift getan. In der Durchgestaltung sind die Inschriften auf dem Verduner Altar durchaus denen auf zeitgenössischen Emailarbeiten des Maaslandes an Qualität voraus, wie eine Durchsicht der Denkmäler nach epigraphischen Gesichtspunkten nahelegt. Mit ihnen gemeinsam haben die Inschriften jene bereits erwähnte Neigung zu klotzigen, recht fetten Geraden, wohingegen allem Anschein nach im Kölner Raum eine schlankere Linienführung vorgeherrscht hat, wie eine Gegenüberstellung von Inschriften auf etwa gleichzeitigen Denkmälern, den Armillae in Paris und Nürnberg und dem Heribertschrein zu Köln-Deutz, verdeutlicht. Eine Durchsicht aller verfügbaren epigraphischen Denkmäler österreichischer Herkunft zeigt selbst dann, wenn man die stets progressiven Inschriften auf Glasfenstern einbezieht, daß die Schrift auf dem Verduner Altar weit der heimischen Tradition in der Gotisierung voraus ist.
Die Inschriften auf dem Altarwerk sind in vier verschiedene Komplexe zu unterteilen:
1.) Inschriften auf den alt- und neutestamentlichen Bildern, nämlich der Verkündigung des Isaak (I/1), der Verkündigung Christi (II/1), der Geburt des Isaak (I/2), der Geburt Christi (II/2), dem Einzug Christi in Jerusalem (II/6), der Kreuzigung Christi (II/9), den Segenssprüchen Jakobs (I/13), der Gesetzesübergabe an Moses (III/15) und der zweiten Ankunft Christi (I/16).
2.) Die Stifterinschrift, sowie die vier Textkolumnen mit der Angabe der Zeitentrias, von denen der obere Teil der beiden auf dem Mittelflügel 1331 als Stilkopie ergänzt worden ist.
3.) Die Bildtituli und die Bildlegenden.
4.) Die Bezeichnungen der Tugenden im unteren Register und die Inschriftbänder mit den Weissagungen der Propheten, sowie die des Paulus.
Die Inschriften aus den Komplexen 2 bis 4 sind zusammen oder in allergrößter zeitlicher Nähe geschaffen worden, d. h. sie sind einheitlich entstanden in nur einem sehr kurzen Zeitraum, in welchem sich die Schrift nicht weiterentwickelt hat. Die Inschriftbänder innerhalb der szenischen Bilder, also die des ersten Komplexes sind in einem längeren Zeitabschnitt und zusammen mit den Bildern entstanden. Sie sind zum Teil wesentlich kleiner als die Inschriften in den Zwickeln, was eine Reduktion des Schriftcharakters bewirken kann, z. B. in den Inschriften auf den Bildern der Verkündigung und Geburt des Isaak (I/1 und I/2); beide sind allerdings auch die kleinsten Inschriften auf dem Altar, so hätte sich eine mögliche Reduktion auf der Tafel mit der Geburt Christi (II/2) nicht so stark ausgeprägt. Trotzdem sind die Inschriften des ersten Komplexes, und das gilt in besonderem Maße für die größeren unter ihnen (z. B. für die auf dem Bild mit der Gesetzesübergabe an Moses, III/15, aber auch für die auf dem Bild mit der Geburt Christi, II/2), weitestgehend den gleichen graphischen Gestaltungsprinzipien unterworfen wie die Inschriften der Komplexe 2 bis 4, weswegen man sie in deren zeitliche Nähe plazieren möchte, woraus praktisch zu folgern wäre, daß die Entstehung der Inschriften auf den szenischen Emails mit der stilistischen Vorstellung von deren zeitlicher Abfolge übereinstimmen würde. Innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeiträume ist es natürlich schwer, eine graphische Entwicklung dieser Inschriften deutlich herauszustellen, jedoch ist es unverkennbar, daß jene der späten Phase bewegter und zeichnerischer anmuten, so auf den Tafeln mit der Gesetzesübergabe an Moses (III/15), Zweiten Ankunft Christi (I/16) und Jakobssegen (I/13), als in einigen Bildern auf dem linken Flügel, nämlich der Verkündigung und der Geburt des Isaak (I/1 und I/2), d. h. daß in den Inschriften vom dritten Komplex auf dem rechten Teil jene Elemente der Gotisierung, welche sich in den Inschriften der Komplexe 2 bis 4 ausdrücken, offenbar markanter hervortreten als in einigen Bildern an dem linken Flügel. Es wäre nicht undenkbar, daß gewisse zentrale Themen von gleicher theologischer Gewichtigkeit, also etwa jene Ereignisse, welche Hauptfeste des Kirchenjahres illustrieren, in unmittelbarer Folge aufeinander geschaffen worden sind; es stehen nämlich die Beschriftungen der Bilder mit der Geburt Christi (II/2) und der Kreuzigung (II/9) einander besonders nahe. Aus anderen Erwägungen heraus wurde die Geburt des Isaak als eine der ersten Schöpfungen des Meisters angesehen; die Klassifizierung der Inschriften scheint diese Annahme zu bestätigen. Vom epigraphischen Standpunkt aus gibt es keinen zwingenden Grund, verschiedene Meister für die Herstellung der Inschriften auf dem Verduner Altar anzunehmen. Wie berichtet, wurde 1331 die Amboverkleidung zu einem Flügelaltar umgebaut und mußte, um zugeklappt werden zu können, durch zwei Kolumnen von szenischen Emailtafeln sowie durch eine Stifterinschrift, in der sich Stephan von Sierndorf verewigt hat, erweitert werden. Bei dem

Umbau mußten als Stilkopien die beiden oberen Teile der vertikalen Textbänder vom mittleren Flügel mit der Bezeichnung der Zeitentrias ersetzt werden, sowie von der unteren Zeile des Linken Flügels das linke Email mit der Inschrift: SEXTUS PREPOS (situs), das offensichtlich beim Umbau zerstört worden ist, von dem aber der erste Buchstabe als letzter, und zwar angeschnittener rechts vom Sternchen, in der dritten Zeile des rechten Flügels noch zu sehen ist. Die 1331 ergänzte Inschrift nimmt in höchstem Maße trotz inzwischen erfolgter epigraphischer Weiterentwicklung die alte Inschrift des Nikolaus von Verdun zum Vorbild. Es ist an einigen Stellen berechtigt, geradezu von einer Kopie zu sprechen. Der Meister des 14. Jahrhunderts ahmte wesentliche Merkmale wie den Haarstrich über dem fetten Balken, trapezförmiges A oder die Innenschwellungen von Buchstaben des öfteren nach. Nur eine eingehende graphische Untersuchung zeigt die meist geringen Unterschiede. Sie liegen etwa in dickeren Linien an Scheitelstellen gerundeter Buchstaben, zum Beispiel beim E, G, C und S. Am deutlichsten aber wird der Unterschied am Buchstaben T, dessen Balken, wie im 14. Jahrhundert in zunehmendem Maße, tief nach unten herabreichen. Etwas störend wirkt lediglich jener Teil der unteren Schriftzeile, in welchem auf Grund der Textlänge die Buchstaben extrem schlank und gedrängt angeordnet sind. In diesem Bereich häufen sich enge, runde Formen, z. B. unziales U und N, die in der älteren Inschrift noch vermieden wurden. Auch rutschte dem Schreiber ein Kürzungsstrich der Q(ue)-Kürzung in den Text, der nach Art der gotischen Textura gebrochen ist.

Organischer Aufbau und natürliche Bewegung einer Gestalt auf dem Verduner Altar haben das vom Maasland im 12. Jahrhundert her bekannte Ausmaß an Freiheit bei weitem überschritten und werden für gewöhnlich auf den Einfluß der Antike oder des hellenischen Erbes in der byzantinischen Kunst zurückgeführt. Natürlich ist der Ausgangspunkt eines Vergleichs für gewöhnlich die Ähnlichkeit im Motiv, d. h. im Handlungsablauf, in der Bewegung oder in der Faltenfiguration; jedoch sind es gerade diese Elemente, welche Nikolaus höchst eigenwillig umgeformt hat. Trotzdem besteht kein Zweifel daran, daß Nikolaus von der byzantinischen Kunst her beeinflußt worden ist.

Der „nasse Faltenduktus" seiner Kompositionen läßt sich bereits auf einem Siegel von 1172 aus Schwarzrheindorf nachweisen, das sogar als Frühwerk des Meisters bezeichnet worden ist. Der Erbauer der Stiftskirche Arnold von Wied weilte auf dem Zweiten Kreuzzug 1145 bis 1147 längere Zeit in Konstantinopel. Der Duktus findet sich aber auch auf den Metallbeschlägen der beiden sicherlich von byzantinischen Werken abhängigen Metallbeschlägen der Ikonen von Tekali und Bočcorma aus dem 11. Jahrhundert, jetzt Tiflis, Staatliches Museum der Künste Georgiens.[75] Die „outrierte Bewegung" des Samson im Kampf mit dem Löwen wurde dem Schergen im Bild mit dem Martyrium des Theophylos Neos im Menologion Basileios II. von 989, Rom, Bibl. Vaticana, cod. 1633, fol. 359r gegenübergestellt; die Handschrift aber dürfte kaum den Stil des Nikolaus beeinflußt haben.[76] Vergleiche der Festtagsbilder mit dem byzantinischen Dodekaorton etwa auf den beiden Epistylen der Ikonostasen I und II auf dem Sinai dokumentieren, trotz ikonographisch enger Beziehungen, den gänzlich anderen Stil des Nikolaus, der sich mit seiner greifbaren Nähe zum Betrachter, seiner Erdgebundenheit und seinem hohen Grad an physischer Realität gegen die geistige Qualität der Ikone absetzt.[77] Trotzdem scheinen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sowohl die byzantinische als auch die westliche Kunst gleichen Tendenzen gefolgt zu sein, welche in der zum Westen hin orientierten Politik Kaiser Manuels II. Komnenos ihre Grundlagen gehabt haben mögen. Es wurde daher auch einleuchtend die stilistische Entwicklung auf dem Klosterneuburger Altar von links nach rechts verglichen mit der Entwicklung der byzantinischen Malerei in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welche sich am klarsten ablesen läßt an den Mosaiken König Rogers II. in der Capella Palatina[78] zu Palermo sowie in der Kathedrale zu Cefalù und in den Mosaiken König Wilhelms II. in der Kathedrale zu Monreale.[79] Jedoch wird man sich scheuen weiterzugehen, als eine gewisse Parallelität in der Entwicklung zu einem dynamischen Stil hin festzustellen. Dieser wird gegen Ende des 12. Jahrhunderts am Ausklang der komnenischen Epoche zu Extremen gesteigert, wie sie durch die Fresken von Kurbinovo in Makedonien, die von Lagudera auf Zypern, Hagios Hierotheos bei Megara und die Verkündigungsikone auf dem Sinai vertreten sind, jedoch bleiben alle diese Kompositionen zwar komplizierte, aber doch flächenhafte Figurationen; somit lassen sich nur Gestalten von extremer Bewegung wie der Elisäus (III/14) und der Verkündigungsengel der Sinai-Ikone miteinander vergleichen.[80] Die byzantinischen Elemente scheinen gerade am Anfang des Verduner Altars am stärksten, in den beiden Kolumnen der Eschata entfernt sich Nikolaus von der byzantinischen Kunst und ordnet sich eher der europäischen Stilentwicklung zur klassischen Beruhigung der Jahrhundertwende unter.[81] Eine ähnliche Entwicklung läßt sich aber auch in Byzanz feststellen. Vielleicht ist hier das Tympanon mit der Deesis in Esztergom, gefunden in der Adalbertkirche, einzuordnen;[82] zumindest sind es aber die neuentdeckten Fresken der Kirche Hosios David zu Thessalonike, welche wohl die besten byzantinischen Wandmalereien der hochkomnenischen Epoche sind. Der Engel aus der Taufe Christi ließe sich in dem massigen Volumen mit dem Moses der Gesetzesübergabe (III/15) vergleichen; jedoch ist die Bewegung des Moses heftiger; auch ist es bisher noch nicht entschieden, ob die Fresken nicht eine halbe Generation nach dem Verduner Altar entstanden sind. Wenn auch die Kunst des Nikolaus durch byzantinische Werke der komnenischen Epoche Anregungen für bestimmte Faltenfigurationen und Figurentypen erhalten haben mag, so entfernt sie sich in ihrer Intention von der Spiritualität der byzantinischen Kunst in immer stärkerem Maße.

Die Hinwendung ist vielmehr zur Antike erfolgt,[83] die der Künstler kaum auf einer wiederholt postulierten Reise zu den klassischen Stätten gesehen haben dürfte, sondern hauptsächlich in Werken der Kleinkunst Galliens und der Rheinlande. Als klassischer Vergleich gilt die linke Tafel vom Diptychon der Symmacher und Nicomacher aus dem späten vierten Jahrhundert mit der Königin von Saba (III/4). Die beiden Elfenbeine waren in einem mittelalterlichen Reliquiar in der Abtei Montier-en-Der wiederverwendet, und Nikolaus könnte sie sehr wohl gesehen haben. Rückenfiguren von extremen Ansichten aus gesehen finden sich auf dem Metzer Elfenbein mit der Himmelfahrt Christi im Kunsthistorischen Museum zu Wien, ebenso auf einem spätantiken Elfenbein in Dijon.

Auch das byzantinische Elfenbein aus der Zeit um 1000 mit der Himmelfahrt Christi im Württembergischen Landesmuseum zu Stuttgart enthält

zwei Gestalten, welche sich mit dem Tau-Schreiber (I/12) und mit Joseph in der Beschneidung Christi (II/3) vergleichen lassen. Karolingische Werke sind in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts kopiert worden, so dürften die Evangelistenbilder in einer Handschrift aus Saint-Amand in der Collection Charles Ratton zu Paris, auf die der Handschrift M. 728 der Pierpont-Morgan Library zu New York, entstanden in Reims in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, zurückgehen. In ähnlicher Weise hat Nikolaus karolingische und byzantinische Werke der Kleinkunst wegen ihres antiken Formenreichtums kopiert, aber in die Monumentalität seiner großen Emailtafeln umgesetzt. „Die Gestaltung der Einzelfigur im Sinne der klassizistischen Formideale hatte fast notwendigerweise auch eine neue Auffassung des Bildes im Ganzen zur Folge. In dem Maße, in dem die begrenzte Körperlichkeit der frühen, noch vom byzantinischen Schema abhängigen Figuren durch die vom klassizistischen Formideal abgelöst wird, ändert sich auch die Räumlichkeit, die diese Figuren für sich beanspruchen" . . . Den Höhepunkt der Entwicklung bildet die zweifigurige Komposition der Himmelfahrt des Elias (III/14). „Hier kann man tatsächlich von einer Bewegung von vorn nach hinten sprechen."[84]

Die stilistische Entwicklung innerhalb des Altars ergibt sich nicht nur aus formalen Gründen, sondern ebenso stark auch aus der thematischen Beziehung der Tafeln untereinander. Hier scheint mir der entscheidende Grund dafür vorzuliegen, daß nur ein Meister, Nikolaus von Verdun, das gesamte Werk geschaffen haben kann; denn der stilistischen Evolution entspricht auch eine formale. Generell sind die Szenen des Altarwerkes auf die Kreuzigung insofern ausgerichtet, daß auf der linken Hälfte mehr Handlungen nach rechts hin verlaufen, auf der rechten Hälfte hingegen mehr nach links hin als umgekehrt. Natürlich ist ein solches Prinzip nicht streng durchgeführt; denn auch einzelne Gruppen von Emails sind aufeinander abgestimmt. Soweit es durch das Thema gegeben ist, sind die einzelnen Gestalten typisiert und in verschiedenen Altersstufen dargestellt. Es erscheint also die Gottesmutter unter dem Kreuz wesentlich älter als die Jungfrau bei der Verkündigung des Herrn, und diese wieder jünger als die Gottesmutter von der Geburt und der Beschneidung Christi. Eine analoge Entwicklung läßt sich auch am Antlitz Christi aufzeigen. Es wurde schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Bilder aus der Kindheitsgeschichte von Christus, Isaak und Samson jeweils eine Einheit bilden, und daß damit der eigentliche Weg der Entwicklung von Anfang an vorgegeben ist. Das genaue Abstimmen der Bilder aufeinander war nur einem Meister möglich. Entgegengesetzt zur biblischen Erzählung reitet Moses auf dem Esel nach Ägypten, um bei einem flüchtigen Betrachter keine Verwechslung mit der Flucht Christi nach Ägypten aufkommen zu lassen. Die beiden Opferhandlungen im Heiligtum sind ihrem sakralen Charakter gemäß in der Ruhe des Bildes aufeinander abgestimmt (I und III/7).

Ein Element aber durchdringt alle Bilder des Altars, das realistische, auf der Empirie beruhende Wirklichkeitsverständnis. Brokatartig schwere Stoffe umhüllen die Gestalten und fallen in zumeist schweren Bündeln abwärts, beziehungsweise umgreifen die Gestalt und lassen sie in ihrer vollen Leiblichkeit erscheinen. Jede Möglichkeit für die dramatische Gestaltung wird benutzt. Wie Knoten winden sich die Stoffmassen um den schwerfällig agierenden Abraham, der seinen Sohn zu opfern gedenkt (I/9). Lebhaft schreiten die Kundschafter im „Kreuzschritt" mit der gewaltigen Traube aus dem gelobten Land, um diese dem auserwählten Volk möglichst frisch zu bringen. Mit allem Gepäck, Kindern und Haustieren beladen, ziehen die Israeliten durch das Rote Meer. Die Drehung der Gestalt des Moses (I/5) läßt sich nur bei genauer Nachprüfung der Armhaltung nachvollziehen; denn die obere Hand ist die rechte. Tief beugt sich Joseph von Arimathäa bei der Grablegung Christi (II/11) über den Verstorbenen; er war ursprünglich aufrechter konzipiert wie ein im blauen Hintergrund klar sich abzeichnendes Pentimento beweist. Mit gewagten Bewegungen stürzt der Bruder den Joseph in den Brunnen, den Kopf zuerst in die Tiefe drückend (I/11). Herkulisch mutet die muskulöse Gestalt Christi auf den Bildern mit der Taufe und der Kreuzigung an (II/5 und 9). Mit heldenhafter Kraft bezwingt Samson den Löwen (III/12), indem er den Oberkiefer des Tieres mit der Linken auseinanderbricht.

Das realistische Wirklichkeitsverständnis entzieht die Emailbilder der bis dahin im Maasland vorherrschenden Zeichenhaftigkeit und gibt sie als historische Geschehnisse, die sich empirisch nachvollziehen lassen. Das selektive Verfahren, aus den Vorbildern die geeigneten Elemente auszuwählen, darf als gotisch bezeichnet[85] werden und läßt sich letztlich mit dem Sugers für die Erschaffung der gotischen Baukunst vergleichen; die Umwandlung aber mit Hilfe der Antike und der Erfahrung zu einer stets überraschend neu erscheinenden Komposition läßt den Verduner Altar als einzigartigen Höhepunkt der maasländischen Emailkunst erscheinen, die sich damit selbst ein Ende gesetzt hat.

Seit der erfolgreichen Restaurierung des Verduner Altars in den Jahren 1949 bis 1951 und der Auffindung von Ordnungszeichen auf der Rückseite der Emails steht unbezweifelbar fest, daß der Ambo des Nikolaus im Jahr 1181 aus drei selbständigen, aus der Gesetzmäßigkeit des Aufbaus zwingend sich ergebenden Ebenen bestanden hat, nämlich dem heutigen Mittelteil und den beiden seitlichen Flügeln. Um die drei Ebenen 1331 zu einem verschließbaren Flügelaltar verbauen zu können, mußte der Mittelteil so erweitert werden, daß seine Breite denen der beiden Seitenflügel zuzüglich zweier Rahmenbreiten entsprach: Durch Hinzufügung von zwei Kolumnen mit Szenen, sowie vier schmaleren Doppelsäulen und zwei gestanzten Blechstreifen. Der Mittelteil erhielt somit, rein aus der Notwendigkeit der Proportionen, eine klare Dreiteilung, die sich von der spezifischen Rhythmik der Werke des Nikolaus klar unterscheidet. Somit entfallen alle älteren Theorien über Aufbau und Umbau des Ambo; die von Drexler und Strommer, nach welcher Nikolaus alle einundfünfzig Emails geschaffen hätte; die von Kießlinger und Grießmayer, wonach alle sechs ergänzten Tafeln ältere gleichen Themas, aber 1330 verbrannte, ersetzt hätten; die von Ludwig, wonach der Ambo einen polygonalen, um die beiden Achsen seitlich der Kreuzigung abgeknickten Mittelteil gehabt hätte und schließlich die von Grießmayer, nach der, analog zum Programm von Antependien, die beiden letzten Kolumnen mit den Eschata ursprünglich in der Mitte gesessen haben könnten. Innerhalb der nunmehr gesicherten drei Ebenen hat sich die Stilentwicklung des Emailwerkes vollzogen.

Nikolaus von Verdun darf der größte Meister der westlichen Goldschmiedekunst des Hochmittelalters genannt werden. Angesichts der künstlerischen Fülle der fünfundvierzig szenischen Emailtafeln mit der jeder einzelnen eigenen Problematik erscheint es in dem gegebenen Rahmen unmöglich, eine zusammenfassende Analyse des Gesamtwerks zu geben, die

über allgemeinste Richtlinien hinausgeht, diese aber sollen wenigstens genannt werden. Wie die Schriften der Frühscholastik so sind auch die Emails zwar in Klosterneuburg angefertigt, als geistige Leistung aber aus noch zu erörternden Gründen nach Österreich importiert worden. In Klosterneuburg sind von einem Theologen, wahrscheinlich von Propst Rudiger, das Programm zu Gänze und alle Inschriften verfaßt worden. Die Gestaltung der einzelnen, gewiß nur in Bildlegenden und Tituli festgelegten Szenen, lag in der Hand des Nikolaus, welcher aus Verdun in Lothringen gekommen war und den ikonographischen Schemata dieser Kunstlandschaft gefolgt ist. Kaum hat er ikonographische und schon gar nicht stilistische Besonderheiten der heimischen Kunst rezipiert, vielleicht mit einer Ausnahme, der Auferstehung Christi (II/13), die einige Elemente der Salzburger Buchmalerei enthält; die langsam erwachende Klosterneuburger Buchmalerei dürfte, schon aus Gründen der Qualität, keinen Einfluß auf Nikolaus ausgeübt haben.

Nach dem erhaltenen Bestand an Denkmälern zu urteilen, stammt — wie vorgeführt — die Ikonographie der einzelnen Bilder aus dem rhein-maasländischen Kunstkreis, beziehungsweise aus dem von diesem beeinflußten nordfranzösischen. Die Vorlagen wurden aber nicht schematisch übernommen, sondern höchst individuell umgewandelt, zum Teil deswegen, weil sie der Interpretation der Szene durch die Bildlegende gerecht werden sollten, wie an der mit dem Abendmahl bewiesen werden konnte (II/7). Hier ließe sich auch der durch den Titulus geforderte Stadtprospekt des Himmlischen Jerusalem anführen (I/17), der wegen der Bildlegende durch Abrahams Schoß mit den Seligen erweitert werden mußte (Abb. 37). Das in Klosterneuburg entworfene Programm enthält nur wenige, in der Heimat des Nikolaus übliche Typologien, größere Zyklen sind vielmehr in England gebräuchlich gewesen. Viele Bilder mußten daher neu erfunden werden. Hier zeigt sich die Meisterschaft des Nikolaus, welcher stets die Totalität des Werkes gesehen hat und daher zusammengehörige Szenen, wie die mit den Ereignissen aus der Kindheit von Christus, Isaak und Samson (I-III) nach Raum und Figurentypen aufeinander abgestimmt und somit in eine natürliche Abfolge gebracht hat, oder die Altersstufen, etwa der Maria, berücksichtigt hat. Zwar bringen gleichbleibende Gesichtstypen, etwa die von Moses, Abraham und Manoah, eine für die Romanik charakteristische Addition gleicher Elemente in die Abfolge der Tafel, jedoch wird diese sofort wieder aufgehoben, weil jede Szene bis in das letzte Detail stets neu nach ihrem natürlichen Ablauf so logisch gestaltet worden ist, als wäre sie der Wirklichkeit nachgebildet worden. Dieses war nur möglich durch den Wechsel zum Blau-Gold-Email für die Figuren; dieses lebt ganz aus der Gravur; es ist ausdrucksvoll aber herb und setzt sich gegen die fließende Weichheit und die edlen Proportionen des maasländischen Emails deutlich ab.

Auf Grund verschiedener Indizien konnte nachgewiesen werden, daß Nikolaus zwar den gesamten Ambo vorkonzipiert, seine Arbeit auf dem linken Flügel, wenn auch nicht ausschließlich, so aber doch überwiegend begonnen hat und während des langen Arbeitsprozesses von etwa zehn Jahren nach rechts hin fortgeschritten ist. Der bildthematischen Abfolge entspricht auch eine stilistische Evolution: von der Vorherrschaft des Goldes mit roter und blauer Gravur zu der des bunten Emails mit seinen stets gebrochenen Farben; vom Parallelismus im Aufbau der Gestalten zur Tiefenerstreckung mithilfe von Rückenfiguren und ausgreifenden Bewegungen; von der Dichte einer mit erzählerischem Beiwerk angereicherten Komposition zur einfachen, auf die wesentlichsten Elemente beschränkten; von der verhaltenen Sprache der Gesten und Bewegungen zur Prägnanz im Ausdruck und Dramatik im Ablauf, kurz zur Effektivität der Darstellung. In den zwei Kolumnen mit Eschata tritt eine merkliche Beruhigung ein, die man als Klassizität bezeichnen darf, und die Nikolaus — fernab vom eigentlichen Geschehen — wieder einbindet in die westeuropäische Stilentwicklung der Kunst gegen die Jahrhundertwende.

Von jener Ausnahme abgesehen läßt sich nirgends ein Stileinbruch auf dem Ambo feststellen, obwohl es kaum denkbar ist, daß der Meister während der langen Arbeitszeit nicht auch von der europäischen Stilentwicklung beeinflußt worden wäre. Die Frage nach der Herkunft des Stils muß daher vom linken Flügel ausgehend zu beantworten versucht werden.

Bereits auf den ersten Tafeln manifestiert sich Nikolaus als vollkommen in der Technik und ausgereift im Stil, der sich aber doch absetzt von dem im Maasland üblichen. Der Aufbau des Gewandes erfolgt nämlich nicht mehr durch eingebundene, lamellenförmige Zellen, Schichten und Schraffuren (Abb. 51), sondern die Lichthöhungen ausdrückenden Inseln sind ohne begrenzende Konturen eingeschlossen in den organischen Aufbau des sogenannten „nassen Gewandes", dessen Falten, zumeist in vehementen Zügen, dramatisch auf zentrale Punkte zulaufen. Die Zeichnung des Inkarnats erfolgt zwar durch die im Maasland gebräuchlichen zarten Doppellinien, der Aufbau der zumeist athletischen Gestalten jedoch ist ohne das antike Verständnis für den organischen Aufbau des Körpers nicht möglich. Von 1180 bis etwa 1190 werden im Maasland die Gewänder kompliziert gegeben (Abb. 19-20), und in gravierten Arbeiten sind Anhäufungen von Falten festzustellen, die durchaus als Vorläufer der Arbeiten des Nikolaus angesehen werden dürfen (Abb. 16-18). Die Werke reichen aber für eine Erklärung des Stils nicht aus; wiederholt wurde auf Nordfrankreich und Südengland verwiesen. Die Kompaktheit der Gestalten und die schweren Köpfe auf dem Revers von III/17 (Abb. 48) erinnern an die Illustrationen der Amandusvita (Abb. 30), der romanische Parallelismus und vereinzelt der Gesichtstypus an die Moralia in Iob (Abb. 39-44), die überreiche Fältelung des Gewandes an die Glasfenster des Methusalem-Meisters im Presbyterium der Kathedrale zu Canterbury (Abb. 45-47), entstanden nach dem Brand von 1175 unter Wilhelm von Sens. Die intensive Farbigkeit des geheimnisvoll leuchtenden Emails, die Dichte der Komposition, die kräftige Konturierung des Gewandes, schließlich die dekorativen Elemente im Hintergrund von II/2 lassen an den Einfluß der Glasmalerei auf den Stil des Nikolaus denken, zumal die Entwicklung derjenigen Nordfrankreichs: Saint-Denis, Châlons-sur-Marne, Troyes, Saint-Remi zu Reims, Orbais, eine dem Verduner Altar analoge Entwicklung zur Klassik hin anstrebt.

Der wiederholt postulierte Einfluß der byzantinischen Kunst ist gewiß geringer als früher angenommen. Selbst die Anastasis ist westlich umgedeutet; denn Christus ergreift die Hand Evas und umfaßt mit der Linken die Schulter Adams. Leider ist die komnenische Kunst Herzog Heinrichs II. und Theodoras am Hof zu Wien völlig unbekannt. Direkte byzantinische Einflüsse dürften sich auf wenige Gesten mit starker geistiger Aussage beschränken, etwa die erschrocken erhobenen Hände Mariae in II/1 und der

Trauergestus in II/11, indirekte nur auf die ersten Tafeln, nämlich solche der frühen komnenischen Zeit; es sei an die klassischen Vergleiche vom Engel, das Menschenpaar vertreibend, aus der Capella Palatina (Abb. 38a) mit II/1, und vom Gewölbeengel im Chorquadrat des Domes von Cefalù (Abb. 38b) erinnert.
Zweifellos darf also die Stilstufe von etwa 1140, welche sich in den Mosaiken König Rogers II. auf Sizilien am klarsten manifestiert, als die byzantinische Grundlage des Nikolaus betrachtet werden, sie ist auf dem Verduner Altar aber bereits bereichert durch Elemente der vorgeschrittenen komnenischen Zeit. Der Kopf eines Engels aus Hosios David zu Thessalonike, deren Fresken als solche der reifsten und spätesten der komnenischen Epoche bezeichnet werden dürfen, bringt die asketischen und ernsten Züge der Sara in I/2; der Stil geht also über die frühkomnenische Stufe weit hinaus. Die Beantwortung der Frage nach indirekten byzantinischen Einflüssen grundsätzlicher Art ist deswegen so außerordentlich schwer, weil im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die östliche und die westliche Kunst in gleicher Richtung verlaufen, und die letztere durchaus nicht einheitlich ist, so daß man für sie den neuen Begriff Transition einführen mußte. Nikolaus hat viele Merkmale der Kunst der Jahrhundertwende bereits vorweggenommen, mangels gesicherter Daten ist man ständig mit der Frage nach dem künstlerischen Primat konfrontiert. Im Grunde aber entfernt sich der Meister immer mehr von der byzantinischen Kunst und deren Spiritualisierung durch sein eigenes Wirklichkeitsverständnis, das in erster Linie von anderen Kunstepochen ausgeprägt worden ist.
Die Überwindung der Tradition ist Nikolaus nämlich mithilfe der Antike gelungen, die im Mittelalter ja allgemein die Lehrfunktion gehabt hat, Verständnis für Naturalismus und Wirklichkeit zu vermitteln. Der Einfluß der klassischen Antike auf die Kunst des Nikolaus ist stets hervorgehoben worden. Die drei ruhenden Mütter in den Geburtsbildern I-III/2 setzen sich durch den umgreifenden Verlauf des Gewandes gegen den herkömmlichen abwärtsfallenden auf Bildern des Maaslandes erheblich ab und wurden daher mit den Tauschwestern vom Ostgiebel des Parthenon auf der Akropolis zu Athen verglichen. Die zusammengezogenen Gewänder auf II/4, I/7 und III/16 erinnern an hellenistische Gewandfiguren; Nikolaus jedoch scheint von den antiken Gestaltungsprinzipien durch die provinzialrömische Kunst Galliens erfahren zu haben. Das Spektrum der rezipierten Denkmäler ist außerordentlich breit und reicht über die Spätantike (Elfenbein der Nicomacher und III/4; Murano-Diptychon und III/11) bis zu den unter antikem Einfluß stehenden karolingischen Elfenbeinarbeiten. So unbezweifelbar der Einfluß der antiken Kunst auf den Stil des Nikolaus auch ist und so sehr die byzantinische Kunst als Erbe der hellenischen das Bewußtsein des Klassischen vermittelt haben mag, das eigene Wirklichkeitsverständnis des Nikolaus läßt sich mit schlichter Antikenrezeption als Darstellungsmittel wohl nicht erklären, weil es nämlich zutiefst in der Person des Künstlers selbst begründet liegt.
Bis in jedes Element — den Ablauf der Handlung, den Bewegungs- und Faltenverlauf, den Modus der Darstellung, den seelischen Ausdruck der Gestalten, die atmosphärische Gewalt der Theophanien — hat Nikolaus jedes Bild frisch konzipiert und gedanklich so durchgestaltet, als könnte es in Wirklichkeit so gewesen sein. Für die Beobachtung der Wirklichkeit und der Naturgesetze lassen sich zahlreiche Beispiele anführen: der Kreuzschritt der Kundschafter mit der Traube (III/9), der gewaltsam gefesselte Isaak (I/9), die Gewalt des Samson, welcher den Löwen gleich einem Böcklein zerreißt (III/12) — man vergleiche damit den schwächlichen Helden auf einem maasländischen Email im Louvre (Abb. 26) und Samson der die schweren Tore von Gaza kraftvoll den Berg hinaufschleppt (III/13) — man siehe hierzu das Bild auf dem Alton Tower Triptychon (Abb. 29), den zu Boden gezerrten Sohn des Pharao (I/12) oder den seelischen Gehalt in den Geburtsbildern des Isaak und des Samson. Die ikonographischen Schemata stammen durchwegs aus der Kunst des Maaslandes; sie sind so bindend, daß sie selbst für neue Bildthemen herangezogen wurden, so etwa für die Darbringung im Tempel, für die Beschneidung des Samson (III/3), für die Rückkehr der heiligen Familie aus Ägypten, für den Zug des Moses nach Ägypten (I/6). Die Durchgestaltung des einzelnen Bildes aber erfolgte mit neuen Mitteln der Erzählung und der Menschlichkeit. Zwar haben narrative Momente wie die Tiere aus dem Zehnten der Beute Abrahams (I/4) oder Tiere und Kinder im Auszug aus Ägypten (I/5) ihre Prototypen in ähnlichen erzählerischen auf den Emails des Heribertschreins (Abb. 33), sie erreichen auf dem Verduner Altar aber einen ganz anderen Grad an Intensität. Je nach Bildthema wurden Dramatik der Handlung, Subtilität des seelischen Gehaltes, feierliche Würde der Repräsentation, Transzendenz der himmlischen Erscheinung und der zum Himmel Aufsteigenden, Intimität der Kindheitsdarstellungen und Würde der sakralen Handlungen im Bild ausgedrückt. Sie alle lassen sich nicht auf den Einfluß der antiken Kunst und deren Vermittlung von Natur zurückführen, sondern auf des Künstlers eigene Durchdringung der Wirklichkeit und deren Gesetzmäßigkeiten.
In voller Kenntnis der herkömmlichen Kunst des Maaslandes und mit dem Ziel, diese zu überwinden, hat Nikolaus seinen künstlerischen Weg beschritten, und zwar in der Einsamkeit des damals aufblühenden, von den Kriegen mit Böhmen und Ungarn verschont gebliebenen Stiftes Klosterneuburg und zugleich fernab von der westlichen Kunstentwicklung des 12. Jahrhunderts, die ihm aber wohl bekannt gewesen sein dürfte. Im Verduner Altar hat Nikolaus den Grubenschmelz an die Grenzen seiner Ausdrucksmöglichkeit geführt, er ist daher auch nicht weiter entwickelt worden und hat im Ambo seinen Abschluß gefunden.
Unmittelbar nach dessen Vollendung beginnt Nikolaus seine Arbeit am Dreikönigenschrein zu Köln in einer anderen Technik, der Treibarbeit, für die er ebenfalls eine neue künstlerische Dimension schafft und die in den Gestalten des Marienschreins zu Tournai gipfelt. Diese bedeuten die Vollendung der Spiritualität der Form; als Stilstufe aber wurden sie bereits von der Kunstentwicklung der Jahrhundertwende, des so aufregenden Übergangsstils, eingeholt. Am Anfang der Entwicklung dieses einzig dastehenden Künstlers Nikolaus steht der Verduner Altar.
Nikolaus von Verdun hat somit die Heilsereignisse der bildlichen Zeichenhaftigkeit maasländischer Darstellungen entzogen und in eine neue intensive, monumentale Wirklichkeit gestellt, er hat sie unmittelbar präsent und fesselnd erlebbar gemacht, wodurch die sakramentale Zeichenhaftigkeit der Heilsereignisse eine Interpretation realer Unmittelbarkeit und Betroffenheit erfahren hat, die den transzendenten, den göttlichen Bereich in einer neuen Weise bewußt macht.

III. DER ALTAR DES STEPHAN VON SIERNDORF

Im 14. Jahrhundert ließ Propst Stephan von Sierndorf das Werk des Meisters Nikolaus von Verdun umändern und erweitern; er bezeugte diese Arbeiten in der Ausdehnung der Stifterinschrift auf dem Altar.

CHRISTO MILLENO T(RE)CENTENO VIGENO [VNDE] NO
P(RAE)POSIT(VS) STEPHAN(VS) D(E) SYRENDORF GENERAT(VS)
HOC OP(VS) AVRATUM TVLIT HVC TABVLIS RENOVATV(M)
AB CRVCIS ALTARI D(E) STRVCTVRA TABVLARI
QVE PRIVS ANNEXA FVIT AMBONIQ(VE) REFLEXA

Im Jahre tausenddreihundertzwanzigundelf (1331) hat Propst Stephan, entstammend dem Geschlecht der Syrendorf, dieses vergoldete und durch Tafeln erneuerte Werk für Christus hierher versetzt von der Bilderwand, die vorher angefügt war und um den Ambo herumgebogen war.

Der Inhalt der Inschrift ist bisher nicht eindeutig geklärt worden. Sollte Stephan von Sierndorf die Inschrift von 1181 syntaktisch fortgesetzt haben, ließe sich Christo (für Christus) auf den 16. Vers beziehen: Nikolaus habe das Werk für Christus geschaffen, welches Wernher allerdings Maria gewidmet hat; schon deswegen erscheint die Deutung wenig wahrscheinlich. Es verbleibt somit nur der Bezug auf tulit: für Christus hat Stephan den Umbau vorgenommen. Der neue Altar ist somit eindeutig auf Christus umgewidmet worden. An den gekreuzigten Christus wendet sich Stephan als Stifter (Abb. 82). Der Altar wurde, wie zu einem Lettner gehörig, durch einen monumentalen Kruzifixus überhöht (Abb. 80). Sollte der Altar wirklich geschlossen worden sein, wären Kreuzigung und Grab Christi auf der Vorderseite sichtbar gewesen. Im Grunde hatte sich trotz aller für die Kunst revolutionierenden gotischen Erneuerungen an der gedanklichen Konzeption der Choranlage nichts geändert: die Vorderseite bezog sich auf den Kreuzaltar; die neuen Tafelbilder mit Themen der Jungfrau Maria auf den Marienaltar im Presbyterium. Der Propst hat also den Kreuzaltar in seiner zentralen Funktion voll beibehalten.
Schwierigkeiten beim Verständnis dieser Inschrift bereitete die Jahreszahl MILLENO T(RE)CENTENO VIGENONO. Das letzte Wort wurde früher durchwegs als neun gelesen, und somit ergab sich 1329. VIGENONO ist aber kein lateinisches Zahlwort und bedarf daher einer Ergänzung, die bei einer Annahme von der Zahl neun VIGENO (no)NO lauten müßte, was in den allerdings nicht sehr geglückten Hexametern einen schweren prosodischen Fehler bedeuten würde; trotzdem ist diese Lesung in jüngster Zeit wieder aufgegriffen worden. Die andere Deutung erscheint unvergleichlich besser, nämlich VIGENO (unde)NO. Bei dieser Lesung der Jahreszahl (zwanzig und elf) würde Stefan von Sierndorf auch die Zahlenkonstruktion des Nikolaus nachahmen, nämlich SEPTVAGENO NEC NON VNDENO (siebzig und elf), was in Anbetracht der engen Anlehnung an das Werk von 1181 sinnvoll erscheint. Darüber hinaus hat sich gezeigt, daß die Erweiterung der Inschrift sich epigraphisch auf das engste an den Text von 1181 anlehnt; ebenso imitieren die ergänzten Emails den Stil des Nikolaus. Bei dieser von F. Röhrig erstmals vorgeschlagenen Lesung, der unbedingt der Vorzug zu geben ist, ergibt sich also das Jahr 1331 als Vollendungsdatum des von Propst Stephan vom Ambo zum Flügelaltar umgebauten Werkes.
Diese Ergänzungsarbeiten werden auch in Verbindung mit der Kleinen Klosterneuburger Chronik gesehen, die für das Jahr 1322 einen Brand von Stadt und Stift bezeugt, aus dem die „groß taffl" nur durch Übergießen mit Wein gerettet werden konnte. Sie besagt weiterhin, daß Propst Stephan die „schön taffl" zu den Goldschmieden nach Wien zur Erneuerung bringen ließ, die Weinbauern dem aber mißtrauten; er habe vielmehr das Werk den Juden versetzt, um mit dem Geld zu bauen.[1]
Zur Chronik ist zu sagen, daß ihre Quellen nicht vor das 16. Jahrhundert zurückreichen und das Datum des Brandes 1322 durch die Großen österreichischen Annalen und die Handschrift 963 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg auf 1330 korrigiert wird.[2]
Bedenkt man den Umfang der gotischen Erneuerungsarbeiten: Entwurf des Programms für die notwendigen sechs Emailtafeln mit umlaufenden Schrift- und Ornamentstreifen (I-III/8; I-III/10) und Erweitern von Tugend-, Propheten- und Engelzyklus; Herstellung eines Holzträgers (Abb. 75-79), in den die Felder zur Aufnahme der Emails hineingeschnitzt werden mußten; Malen der vier Temperabilder (Abb. 81-85) und Schnitzen des überlebensgroßen Holzkruzifixus (Abb. 80), erscheint es sehr fraglich, ob es möglich war, diese Aufgabe vom 13. September 1330, dem Tag des Brandes, bis 1331 zu bewältigen.
Wahrscheinlicher ist die Annahme, daß die Herstellung des Flügelaltares einer längeren Planung und Ausführungszeit bedurfte, wofür die Zeit reger Kunsttätigkeit ab 1324, dem Jahr der Wiedereinsetzung Stephans in das Amt des Propstes, dessen er vorübergehend enthoben worden war, in Frage kommt. Dann hätte sich der Altar, der im Bestand des 12. Jahrhunderts vollständig erhalten ist, wie die Abhandlung der theologischen Probleme ergeben wird, bereits im Atelier eines Goldschmieds in Wien befunden, als der Brand die Kirche verwüstete, und wäre aus diesem Grunde so unversehrt auf uns gekommen.
Trotzdem ist es möglich, die Klosterneuburger Chronik auf den Altar zu beziehen, bei der sich — bedingt durch den zeitlichen Abstand ihres Entstehens zum Geschehen, von dem sie berichtet — schon eine Legende um den Brand mit der Schilderung des Tatbestandes verbunden haben könnte, daß man unter Propst Stephan „daz schön zybarn darauf" stellte „und Unnser Frauen pilt mitten in der eeren darein". Das kann sich nun entweder auf ein Marienbild unter kostbarem Ziborium, erhöht über der Mitte des Altars stehend, beziehen (wohl aus statischen Gründen wurde zwischen die beiden zentralen Bilder auf der Rückseite Marientod und Marienkrönung eine außen polygonal verkleidete Säule eingebaut, die in einem kleinen Podest, möglicherweise für ein kleines Ziborium aus Holz oder Metall für die Aufnahme eines Marienbildes, ebenfalls aus Holz oder Metall, geendet hat) oder auf die beiden Marienbilder selbst. Schließlich läßt sich das Wort „darauf" auch temporal auffassen und damit das „cibarn" auf ein ganz anderes Monument beziehen. Die Erwähnung des Altars in der Chronik erscheint somit durchaus glaubhaft. Eine längere Abwesenheit des vom Volk so verehrten Emailwerkes aus dem Kloster

würde auch die in der Chronik vermerkten Befürchtungen der Weinbauern überzeugender erklären, die sorgten, der Propst habe die „tafflׅ" den Juden versetzt, um mit dem Erlös zu bauen.
Für die Montierung der Emails als Flügelaltar wurde ein neuer Holzträger geschnitzt, der mit seinen abgestuften Vertiefungen für die Anbringung der Ornamentplatten und figürlichen Emails in unterschiedlichen Ebenen sehr wohl als Vorbild den Ambo aus dem 12. Jahrhundert nachgeahmt haben könnte, es sei als Vergleich nur an das Relief mit der thronenden Gottesmutter aus der Abtei Saint-Laurent zu Lüttich, jetzt Musée Curtius in Lüttich, und an die Passionsreliefs in der St. Pieterskerk zu Utrecht erinnert.[3] Da die beiden Seitenflügel mehr als ein Siebentel breiter als der Mittelteil waren, mußte man diesen, um die Proportionen eines Triptychon zu erhalten, durch einige Kolumnen von Emailtafeln erweitern, nämlich mit zwei szenischen Bildern zuseiten der Reihe, welche die Kreuzigung zum Mittelpunkt hat. Es sind dies die vertikalen Bildreihen 8 und 10, umfassend jeweils drei Bilder mit umlaufendem Inschriftband und Ornamentbogen: I-III/8 und I-III/10.
Ebenso sind die vertikalen Leisten, die das Mittelfeld deutlich in drei Abschnitte teilen, Zutat des 14. Jahrhunderts, sowie die zu beiden Seiten dieser gestanzten Leisten liegenden 12 Platten mit Doppelsäulen und darüber befindlichen Zwickelfeldern, in der oberen Zone vier Engel, in der Mittelzone je zwei Bilder des Salomon bzw. des David, in der unteren Zone die Tugenden Pietas, Largitas, Sobrietas und Concordia. Die Pietas mag vielleicht deswegen ausgewählt worden sein, weil sie, wenn auch in einem anderen Sinn, als eine zentrale Eigenschaft Gottes in der Stifterinschrift von 1181 hervorgehoben wird, und in dem älteren Tugendzyklus nicht enthalten ist.
An der heutigen Verzierung des äußeren Rahmens verwundert die unregelmäßige Abfolge querrechteckiger Emailplatten von unterschiedlicher Größe im Wechsel mit quadratischen Kupferplatten. Im Vergleich zu der Perfektion von Ausführung und Zusammenstellung aller Stücke vom ehemaligen Ambo erscheint der Schmuck des Rahmens nicht in allen Teilen ursprünglich. Auf Grund der Rückseitenzeichen lassen sich keine Hinweise auf eine Zugehörigkeit zum Ambo gewinnen, allerdings hätte auch kein Grund bestanden, ihre Lokalisierung mit einem Zeichensystem festzulegen, da die Abfolge der Randornamente für die Gesamtgestaltung nebensächlich war. Bei späteren Arbeiten am Flügelaltar wurden die rahmenden Platten mit römischen Zahlen erfaßt, die man zur Lokalisierung auch in den gotischen Holzträger ritzte.
Die Inschrift von 1331 berichtet vom Ambo über dem Kreuzaltar, und so darf angenommen werden, daß der Kreuzaltar selbst — als Gegenstück und Ergänzung zum Ambo — mit Goldschmiedearbeiten verziert gewesen ist, vielleicht mit einem Antependium aus getriebenen Silberreliefs, wie sie bekannt sind durch die Goldene Tafel Heinrichs II. im Aachener Münster, durch das Antependium Heinrichs II. im Musée Cluny zu Paris oder, am besten vergleichbar, durch die Altarverkleidung, welche bis 1760 in der Kathedrale zu Sens bestanden hat.[4] Dieses Antependium hatte als Begrenzung eine Folge von ornamentalen Emailplättchen im Wechsel mit Filigrantafeln. Vielleicht sind die Überreste eines nur mehr in Fragmenten erhaltenen Antependiums, ergänzt durch gotische Nachbildungen, verwendet worden, um den Ambo zum Flügelaltar erweitern zu können, während die anderen übriggebliebenen Teile damals verkauft worden sein mögen.
Auch ohne die Untersuchung der Rückseiten von den Emails anläßlich der letzten Restaurierung hat sich auf Grund der Inschrift die Ergänzung genau bestimmen lassen. Die über alle drei Teile fortlaufende Stifterinschrift besteht aus 16 Hexametern, geschrieben in wohlgesetzten Buchstaben aus tief dunkelblauem, oft fast schwarzem Email, und einem Zusatz aus 5 Hexametern, dessen Buchstaben dicht gedrängt und voller Abkürzungen die rechte Hälfte der unteren Zeile füllen. Das Blau der Buchstaben hat einen merklichen Roteinschlag, der sich auch auf den sechs Tafeln in den beiden Kolumnen zuseiten der Kreuzigung in der Mitte des mittleren Flügels findet. Die 16 Hexameter der Inschrift von 1181 waren auf den drei Flügeln so verteilt, daß jeweils vier hintereinander angeordnete Verse eine durchlaufende Zeile gebildet, und daß dann je vier Zeilen die drei Register mit szenischen Tafeln voneinander abgesetzt haben. Die Inschrift läuft von links nach rechts, wollte man sie zur Gänze lesen, müßte man den Ambo viermal abschreiten. Wie aus der Skizze über die Verteilung der Inschrift ersichtlich ist, füllt der erste Vers die oberste Zeile der linken Tafel; der zweite und der dritte Vers reichen zusammen nur bis etwa zur Mitte der siebten Tafel, worauf schon der vierte Vers beginnt, welcher in der ursprünglichen Anordnung die oberste Zeile vom rechten Flügel ausgemacht hatte. Da der Platz auf dem mittleren Teil für den ganzen vierten Vers aber nicht ausgereicht hat, mußte das Inschriftband zerschnitten werden bei DAT TE/MPVS und rückt mit seinem Ende bereits in die zweite Zeile vom linken Flügel. Diese Anomalien können nur durch eine Erweiterung des Bilderteils im Mittelflügel erklärt werden. Durch Zusammenschieben der Inschriftbänder und durch die Bilderweiterungen wurde auf diese Weise pro Zeile die Inschriftlänge von zweieinhalb Bildbreiten samt zugehörigen Säulenstellungen, also 63,5 cm, gewonnen. Das macht bei vier Zeilen insgesamt zehn Bildbreiten aus (254 cm), welche mit der Ergänzung der Stifterinschrift von 1331 gefüllt wurden. Auf Grund der gewonnenen zehn Bildbreiten waren pro Register Erweiterungen von zwei szenischen Tafeln möglich, sowie zwei Zierleisten in Treibarbeit und vier von jenen Bogenwangen, welche auf Grund ihrer horizontal auslaufenden Schulterstücke zusammen mit den Zierleisten die Breite einer Tafel ergeben. Nach abendländischer Tradition mußte das Bild mit der Kreuzigung die Mitte des ganzen Altarwerks einnehmen. Man konnte also die Ergänzungen nur seitlich von dieser Tafel vornehmen. Mit Hilfe der beiden Zierleisten wurde eine klare Dreiteilung des von sieben auf neun Bilder pro Zeile erweiterten Mittelflügels vorgenommen (Abb. 70).
Ein älterer Versuch einer Rekonstruktion, nach dem seitlich der Zierleisten vertikale Inschriftbänder mit den Angaben der Zeitentrias gestanden hätten, ist abzulehnen.[5] Obwohl die vorgenannte Rekonstruktion rechnerisch außerordentlich gut aufgeht, konnte das Zerschneiden der Inschriftleisten nicht ohne Härten vorgenommen werden. Die Tafel mit Sextus prepositus am Anfang der vierten Zeile auf dem linken Flügel mußte 1331 durch eine Stilkopie ersetzt werden; das S am Beginn des Wortes steht noch am Ende der dritten Zeile auf dem rechten Flügel. Wiederholt sind winzige Metallplättchen in die Inschriftbänder eingefügt. Das Ende eines jeden Verses sollte durch ein aufgesetztes Sternchen markiert werden. Alle räumlichen Unebenheiten sind bei der letzten Restaurierung entfernt und

die ganzen Inschriften auf ein Idealmaß gebracht worden, das die ursprünglichen Zäsuren aber nicht mehr kenntlich macht.
Für die beiden ergänzten typologischen Reihen hatte der Verduner Altar keine Vorlagen anzubieten.[6] Zwei der sechs Themen wurden der Armenbibel (Biblia pauperum) entnommen. Diese war eine der verbreitetsten typologischen Bilderhandschriften des 14. Jahrhunderts in Bayern und Österreich. Jedem Antitypus, welcher durch jeweils vier Prophetien vorhergesagt wird, sind zwei Typen zugeordnet, die allerdings nicht dem System der Zeitentrias folgen. Für zwei Szenen der ersten ergänzten Reihe (I-III, 8) mit der Ermordung Abels, der Gefangennahme Christi und der Tötung Abners dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit die Biblia pauperum der Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 1198 fol. 6r, entstanden in Klosterneuburg wohl zwischen 1325 und 1330, das unmittelbare Vorbild abgegeben haben.
Bei der letzten Restaurierung aus den Jahren 1949 bis 1951 fand man auf der Rückseite der Emailplatten mit der Legende zum Bild der Ermordung Abels: VIPEREO MORE CAIN ABEL PERIMIT ORE (Nach Viperntart vernichtet Kain Abel mit seiner Rede) eine offenbar verworfene Inschrift: VERBA GERENS PLANDA TRIPHON PARAT ARMA NEFANDA (Unter falschen Worten bereitet Tryphon ruchlos die Waffen) (Abb. 52). Es handelt sich um den Vers zum zweiten typologischen Bild zur Gefangennahme Christi in der genannten Armenbibel. Offenbar wollte der Künstler diese Szene im oberen Register abbilden, man stellte jedoch während der Arbeit fest, daß das alttestamentliche Ereignis nicht vor der mosaischen Gesetzgebung stattgefunden habe, und daher seine Darstellung die streng durchgeführte Zeitentrias auf dem Verduner Altar zerstört hätte. Die Ermordung Abels findet sich in der Handschrift mit der Biblia pauperum nicht. Das Thema wurde vielmehr dem Speculum humanae salvationis entlehnt, denn in diesem ist es zusammen mit der Ermordung Abners der Gefangennahme Christi beigeordnet. Auch die vier hinzugekommenen Propheten stammen aus der Biblia pauperum, ausgenommen David, hier der Beweinung Christi zugeordnet, die in der Biblia pauperum zu Wien nicht abgebildet ist. Die Bogenplatte mit der Inschrift zur Ermordung Abners (III/8) hat auf der Rückseite die verworfene Inschrift: IACOB HVNC (Abb. 54). Dies ist offensichtlich eine reine Verschreibung für: IOAB HVNC. Die zweite der 1331 ergänzten Bilderreihen mit Adam und Eva, der Beweinung Christi und der Abnahme des erhängten Königs von Jericho (I-III/10) folgt keiner bekannten Handschrift der Biblia pauperum aus dem süddeutsch-österreichischen Raum, wohl aber der Gruppe München-London der Armenbibeln; diese und das Bild auf dem Verduner Altar dürften somit auf ein gemeinsames italienisches Vorbild zurückgehen. Der Sündenfall, gewiß der Biblia pauperum entlehnt, paßt überhaupt nicht in den Sinnzusammenhang der typologischen Reihe, und die dritte Komposition dürfte frei erfunden worden sein in Anlehnung an die Abnahme des Königs von Ai.
Es besteht kein Zweifel daran, daß vom Meister, welcher 1331 die sechs gerahmten Emailtafeln mit szenischen Bildern und zugehörigen Zwickeln geschaffen hat, auch die Erweiterungen der Stifterinschrift im rechten Teil der unteren Zeile des Altars stammen. Hierfür lassen sich einige überzeugende Indizien anführen, die über den Wechsel von Blau und Rot in der Zeichnung des Gewandes, die doppelten Rahmen in Blauweiß und Grün mit trennendem Metallsteg und den blauen Bildhintergrund hinausgehen. Dieser hat allerdings einen merklichen Roteinschlag und wirkt daher wärmer. Das Lendentuch Christi und das Gewand des Königs von Jericho sind nahezu weiß wie Altartuch und Vorhang bei der Beschneidung des Samson (III/3), das Segel vom Schiff des Jonas (III/11) und der Mantel des Elias (III/14). Der Farbcharakter der Tafeln ist durchwegs matt gehalten und von den drei Farben der Gewandzeichnung getragen. Fast nur die grellen Farben der Nimben, welche zumeist noch Kreise aus andersfarbigen Punkten enthalten, heben sich von der Komposition ab, wodurch gerade die Beweinung betont wird. Eigenartig markant wirkt in der Gefangennahme links neben dem Nimbus Christi der kleine weiße Hut eines der Schächer.
Die Imitation des Stils von 1181 erstreckt sich aber auch auf den Kompositionsstil selbst. Die Art der ovalen Bäume in den Bildern Brudermord, Sündenfall und Gefangennahme wurde aus den Tafeln mit Abrahamsopfer (I/9) und Verstoßung des Joseph (I/11) kopiert. Ebenso stammen die Erdformationen aus der Kunst des Nikolaus, sie sind aber statt der dichten Furchen mit verstreuten Pflanzen belebt. Die Durchgestaltung des muskulösen Menschenpaares im Sündenfall und diejenige des Corpus Christi in der Beweinung, sowie die von der Kunst des Maaslandes übernommene Binnenzeichnung des Inkarnats mit Hilfe von zarten Doppellinien, sind für das 14. Jahrhundert nicht denkbar und gehen eindeutig auf das Vorbild zurück. Am wesentlichsten aber ist die Imitation einiger extrem starker Bewegungen. Der sich vor dem Schlag des Bruders duckende Abel dürfte ohne den die Tat vollbringenden Bruder des Joseph nicht denkbar sein (I/11). Auch der links stehende Landsknecht in der Kreuzabnahme dürfte den Samson aus dem Löwenkampf nachahmen (III/12).
Nicht nur die Stilkopie selbst ist bemerkenswert, sondern auch die Auswahl der Vorbilder nur aus den direkt angrenzenden Kolumnen 9, 11 und auch 12. Hieraus darf eindeutig gefolgert werden, daß der Künstler die Emailtafeln auch während der Arbeit unmittelbar vor Augen hatte, und daß er seine Ergänzungen möglichst nahtlos in die Gesamtkomposition des Altars eingliedern wollte, dessen Stilentwicklung er offensichtlich erkannt hat und sich dieser einzuordnen bemüht war. Seine Werkstatt dürfte schon aus diesem Grund nicht allzuweit von Klosterneuburg entfernt gewesen sein. Wenn nicht am Ort selbst, ist sie doch höchstens in der nahegelegenen Landeshauptstadt Wien zu suchen, für die mehrere Goldschmiede im 14. Jahrhundert belegt sind.[7]
Die Klassifizierung der neuen Tafeln als Stilkopien soll die großartige Leistung des Meisters von 1331 nicht abwerten; ganz im Gegenteil, ein Handwerker von geringerer Qualität hätte es sicherlich nicht vermocht, sich mit seinem eigenen Schaffen der Gesamtkomposition so bis ins kleinste Detail einzuordnen. — Die nahezu lückenlose Kontinuität von Goldschmiedearbeiten am Oberrhein vom endenden 12. Jahrhundert bis zur Hochgotik mag die Auffassung entstehen lassen, als ob sämtliche, dem oberrheinischen Stil verwandten Arbeiten aus dieser Kunstlandschaft stammten; die sechs Tafeln des Verduner Altars können es jedoch nicht sein; denn der Meister der Emails muß sowohl die Armenbibel von Klosterneuburg, als auch das Werk des Nikolaus und zumindest in ihrem Entstehungsprozeß die Tafelbilder für die Rückseiten des neuen Marienaltars während der Arbeit an den Emails genau studiert haben. Der wohl aus

Nordwestfrankreich stammende Meister der vier Tafelbilder hat mit seinem Werk einen Markstein innerhalb der künstlerischen Entwicklung Österreichs gesetzt, nämlich den Beginn der gotischen Tafelmalerei. Mit seiner überragenden Arbeit hat er wiederum den Goldschmied beeinflußt. Die Form des Kreuzes in der sehr in die Höhe gestreckten Komposition der Beweinung Christi dürfte der Kreuzigung Christi auf der Rückseite des Altars entlehnt worden sein. Das Emailbild wurde nach 1335 auf der Klosterneuburger Passionstafel noch einmal sehr genau nachgeahmt. Damit dürfte der Goldschmied schon vor seiner Arbeit am Verduner Altar mit Wiener Stileigentümlichkeiten aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts vertraut gewesen sein und letztlich doch aus Wien stammen, zumindest aus den habsburgischen Erblanden und am Oberrhein zwischen Zürich und Konstanz geschult worden sein.[8]

Eine so enge Stilkopie nach einem Werk des 12. Jahrhunderts[9], welche nicht nur die Darstellungen betrifft, sondern auch den Schriftcharakter, ist für die Zeit der Gotik höchst ungewöhnlich und kann nur von dem kunstsinnigen Propst selbst angeordnet worden sein, um die Erweiterung der Verduner Tafeln möglichst unauffällig zu machen. Zweifellos muß ihm der künstlerische und der theologische Wert der Arbeit des Nikolaus voll bewußt gewesen sein; er hat die typologische Bilderfolge noch einmal samt den Inschriften wörtlich für die fünfzehn Glasfenster im Kreuzgang übernommen, von denen aber nur vier Scheiben aus dem oberen Register — eine davon ist irrtümlich versetzt — erhalten geblieben sind: Geburt und Beschneidung des Isaak, Durchzug durch das Rote Meer und Opfer des Melchisedech. Die auf dem Verduner Altar verlorengegangene Inschrift zu dem Durchzug ließ sich mit Hilfe der in den Scheiben erhaltenen rekonstruieren; sie wurde auch nach dieser ergänzt.[10]

Wahrscheinlich wird der einzigartige Ambo des Nikolaus von Verdun sogleich nach seiner Fertigstellung eines der berühmtesten Heiltümer von Klosterneuburg geworden sein. Er war an der zentralsten Stelle der Kirche hoch über dem Altar angebracht und jedermann sichtbar. Schon deswegen war er sicher tief im Bewußtsein der Allgemeinheit verankert. Auch Stephan von Sierndorf wird sich des künstlerischen Wertes und des theologischen Heilsprogramms sehr wohl bewußt gewesen sein; schließlich erreichten die großen typologischen Konkordanzen im altbayerisch-österreichischen Raum im 14. Jahrhundert die größte Blüte. Das Programm des Klosterneuburger Ambo dürfte auch damals schon als ein Vorläufer dieser großen Bilderbibeln angesehen worden sein.

Auch bei einem noch so starken Bauwillen des Stephan von Sierndorf, die romanische Ausstattung des Chores durch eine gotische zu ersetzen, werden sich die goldenen Tafeln des Nikolaus nicht einfach haben entfernen lassen, ohne daß der Propst mit festen Traditionen hätte brechen müssen. Parallelen zur etwa zwei Jahrhunderte älteren Umgestaltung der Kirche von Saint-Denis drängen sich auf. Dort hatte Sugerius das enge karolingische Langhaus nicht durch ein neues lichtdurchflutetes im Stil der Gotik ersetzen können, weil nach alter Tradition Christus selbst einst die Weihe vorgenommen und dabei die Wände des Langhauses berührt hätte. Das Aufblühen der Marienverehrung in ganz Europa zum Ende des 13. und besonders im 14. Jahrhundert hat auch in Klosterneuburg eine starke Wiederbelebung des Marienkultes gebracht. Hier ist die Marienverehrung schon seit 1108 urkundlich belegt, da in diesem Jahr Bischof Hermann von Augsburg eine Stiftung durchführt „super altare sanctae Mariae Niwenburc“. Das Traditionsbuch vermerkt fast alle Schenkungen auf den Marienaltar des Stiftes, und der sogenannte Schutzbrief des Papstes Innozenz II. vom 30. November 1137 besagt, daß die „klösterliche Niederlassung der hl. Maria Nivenburgensis durch den frommen Markgrafen Leopold instand gesetzt wurde“.[11] Schon seit Beginn der Gotik nahmen Stift und Hof von Klosterneuburg eine führende Rolle ein, und so ist es verständlich, daß Stephan von Sierndorf der liturgischen Forderung nach einem neuen Marienaltar nachzukommen hatte, dabei aber gleichzeitig ein außergewöhnliches Kunstwerk zu schaffen gedachte. Er stand nun also vor der Wahl, den romanischen Lettner mit dem Ambo des Nikolaus weiterbestehen zu lassen, der jedoch den beherrschendsten Ort in der Mitte der Kirche einnahm oder die goldenen Tafeln in einem neuen Kunstwerk zu verbauen. Sein Streben dürfte darauf ausgerichtet gewesen sein, die gekrönte Himmelskönigin als Schützerin der Kirche besonders durch einen Altar an der zentralsten Stelle der Kirche zu ehren und gleichzeitig die Tafeln des Nikolaus in ihrer alten Funktion als traditionelles Heiltum über dem Kreuzaltar zu belassen. Als einzige Lösung bot sich die innige Vereinigung der beiden Elemente zu einem neuen Gesamtkunstwerk an: nämlich des Christus und Maria geweihten Emailwerks mit der Kreuzigung Christi als zentralem Thema des typologischen Programms auf der einen Seite verschmolzen mit den gotischen Temperatafeln von Marientod und Marienkrönung im Mittelpunkt auf der anderen Seite. Aus dem Wunsch und der Notwendigkeit heraus, unter Verwendung des romanischen Heiltums ein neues Kultobjekt zu schaffen, das dem Wiederaufleben der Marienverehrung und den geänderten liturgischen Gegebenheiten entsprach, wurde nun ein Werk geschaffen, das revolutionierend neue Formen der gotischen Kunst nördlich der Alpen in sich vereinigt. Das romanische Emailwerk wurde in wenig veränderter Form der gotischen Gesamtheit von Rückseitenbildern, Altarrahmen und Aufbau angepaßt, dabei jedoch nicht untergeordnet. Der Schöpfer des gotischen Werkes wiederum übernahm als Grundform die durch den Ambo vorgegebene Dreiheit von einem Mittelteil und zwei Seitenteilen und deutete diese um zu einem „Flügelaltar“. Sicher konnten die Flügel nur zur Emailseite geschlossen werden, da auf der Bildseite die Säule in der Mitte störte, und deshalb ist zu bedenken, ob die äußere Form nicht primär auf den Umbau des Ambo zurückgeht. Das Bedeutendste an diesem gotischen Altar, der sich in der Art des Aufbaus sicher nicht sehr unterschieden hat von anderen deutschen Flügelaltären mit Wimpergen, Fialen und großem Mittelaufsatz, ist die neue Auffassung der Bildfläche an sich. Diese wird hier zum ersten Mal nicht mehr unterteilt in kleine Szenen und Kompartimente, sondern es entstehen vier große, einheitliche Tafelbilder. „Das Außerordentliche am Verduner Altar ist also nicht die Tatsache, daß Tafelmalereien vorkommen, sondern daß sie in solchem monumentalen Ausmaß gehalten sind. Und diesen Prozeß des Umsehens einer kleinteiligen Schmuckwand (einer Art Blendfassade) gleichsam in eine einheitliche Freskenfläche mag der Einfluß giottesker Malerei entscheidend gefördert haben. Der Platz war geschaffen, der am Tafelbild selbständige Entwicklungsmöglichkeit bot; die Malerei war jetzt nicht mehr Surrogat für andere, in kostbarem Material ausgeführte Flächenverkleidungen“.

Nach 1324 dürfte der Propst den romanischen Lettner abgetragen haben.

Dabei wurden die Emailtafeln vom ursprünglichen Holzträger, also den Wänden des Ambo, abgelöst und wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt auf den Rückseiten markiert, damit das theologische Programm unangetastet bliebe. Den Handwerkern muß hierbei die Verwechselung in der Markierung der beiden Bilder mit der Beschneidung von Isaak und Samson unterlaufen sein, die dann nach der Neuaufstellung der Tafeln als Altar in den meines Erachtens später entstandenen Glasfenstern auch folgerichtig kopiert worden ist.

Die Wände des Ambo als in sich geschlossene Einheiten wurden nun zu drei Flügeln eines neuen, zum Volk gerichteten Altarwerkes an der Stelle des alten Kreuzaltares, womit dessen ursprüngliche Funktion voll gerettet worden war. Da die Emailtafeln offensichtlich sehr mit Bedacht vom Ambo abgetrennt worden waren, nehme ich an, daß der neue Holzträger die Nischenkonstruktion von den Ambowänden imitiert hat, so daß die Flügel des Altars mit den Ambowänden sehr große Ähnlichkeit in der Tiefenstaffelung der Emails gehabt, wenn nicht überhaupt genau so ausgesehen haben. Zugleich wurde der Kreuzaltar durch ein ausgewähltes — auf die Geistlichkeit im Chor ausgerichtetes — Programm der Marienverehrung überhöht, indem auf die Rückseiten des neuen Trägers für die Emails vier gleichgroße Tafelbilder auf eine Leinwand als Untergrund direkt aufgemalt wurden.

Dieser zweiseitige Altar muß an die Stelle des zuvor abgetragenen Lettners getreten sein und kann nicht — mit welcher Seite auch immer — vor einem solchen gestanden haben; denn dann wäre eine der gleich wichtigen Seiten nicht hinreichend sichtbar gewesen. Im Gegenteil, die alte Funktion des Lettners mit Predigerkanzel wurde dadurch beibehalten, daß zuseiten des Altars ein Lectorium — sogar von der Größe, daß mehrere Personen auf ihm Platz gefunden haben — errichtet worden ist. Dieses konnte, zusammen mit der Illustration des Kirchenjahres und den typologischen Heilszeichen jetzt auf dem Altar den Lettner voll ersetzen. Natürlich wurden die romanischen Teile durch den sicherlich sehr beherrschenden Holzrahmen mit Ecktürmchen und Fialen dem gotischen Altar integriert,[12] trotzdem blieb der Inhalt als Kreuzaltar erhalten, nicht nur durch den Ort der Aufstellung, sondern auch durch die Wahrung des Werkes von Nikolaus; denn die durch den Umbau notwendigen Ergänzungen wurden dem Werk von 1181 so weitgehend angeglichen, daß bis weit in das 19. Jahrhundert die sechs szenischen Tafeln nicht als Ergänzungen erkannt worden sind. Dem Betrachter in gotischer Zeit dürften sie kaum als Neuerung aufgefallen sein. Die Synthese war damit glänzend geglückt.

Schwierig ist die Frage nach der Aufstellung des doppelseitigen Triptychon zu beantworten, zumal die Schöpfung des Stephan von Sierndorf auf Grund der spezifischen Gegebenheiten singulär ist und damit auch keinen Vorläufer hat. Zwischen den beiden zentralen Bildern der Tafelseite verläuft ein polygonaler, innen hohler Pfeiler, welcher mit 28,5 cm an Breite und 14,5 cm an Tiefe nicht unerheblich aus der Tafelfläche vorspringt. Die Ergänzungen der Emails von 1331 lassen aber, rein äußerlich gesehen, daran denken, daß das Triptychon als Klappaltar verschließbar gewesen wäre, denn nur in der erweiterten Form entsprechen zwei Seitenflügel zusammen dem Mittelteil. In einem solchen Fall aber müßten die beiden Seitenflügel zur Emailseite hin drehbar gewesen sein, weil sonst die polygonale Ummantelung im Wege gestanden hätte. Klappt man den Altar zusammen, erscheinen vor den Emails, und diese also verdeckend, die Tafelbilder mit Kreuzigung und Auferstehung, also die beiden Ostermysterien, welche auf den dann verschlossenen Emails sowieso außerordentlich stark verbildlicht worden sind. Eine Notwendigkeit, das Ostermysterium auf dieser Seite eigens hervorzuheben, bestand also nicht. Heute werden die beiden Seitenflügel und der Mittelteil durch je zwei Scharniere miteinander verbunden, die selbst wohl von der Restaurierung des 19. Jahrhunderts stammen, jedoch könnten schon ältere Scharniere in diesen Löchern von circa 5 cm an Tiefe, 12,8 cm an Höhe und 3 cm an Stärke gesessen haben; die oberen Löcher sind 2 bis 3 cm tiefer in das Holz geführt als die unteren. Erstere sind zudem denkbar hoch an der oberen Bildkante, statisch also extrem ungünstig angebracht und noch horizontal in den Rahmen eingeführt, so daß man sich wirklich fragt, wie die schweren Seitenflügel an ihnen wohl gehalten haben. Der polygonale Pfeiler auf der Tafelseite des Altars hatte meines Erachtens statische Funktion, nämlich den Altar in seinem Auflager zu verankern. Die polygonale Ummantelung läuft innen hohl von unten bis oben durch; sie soll nach Aussage von Prof. Dr. R. Eigenberger zur Aufnahme von einer Verankerung mit Eisen ausgeschlagen gewesen sein. Eisenspuren konnten auch während der letzten Restaurierung noch festgestellt werden. Diese Ummantelung für die Verankerung des Altars auf seinem Auflager mag oben entweder flach abgedeckt oder in einem Podest geendet haben, wie ein solches auch aus dem letzten Jahrhundert an dieser Stelle war, bei der letzten Restaurierung aber entfernt worden ist, und auf dem in beiden Fällen jenes kleine Ziborium für das Marienbild Platz gehabt hat. Eine Vorstellung von einem solchen Ziborium als Altaraufsatz vermittelt der allerdings später entstandene Altar vom Schloß Tirol, der jedoch in seiner Aufteilung in verschiedene Fächer und kleine Bildfelder der Tradition verhaftet ist.

In der Klausur von Klosterneuburg wird ein überlebensgroßer Kruzifixus aus Holz (Corpus original, Fassung 18. Jh., Höhe 190 cm, Spannweite 148 cm; Astkreuz neu, 280:192 cm) aufbewahrt, der im Stil ausgezeichnet zum gekreuzigten Christus auf den Temperabildern paßt und offensichtlich zu dem Ensemble gehört hat (Abb. 80). Da er in seinen Ausmaßen aber zu wuchtig erscheint, als daß er anstelle des Ziborium direkt auf dem Altar gestanden haben könnte, dürfte er ein Triumphkreuz gewesen sein, das sowohl in traditioneller Weise den Kreuzaltar überhöht hat, als auch darüber hinaus für den Marienaltar der sinnvolle christologische Abschluß gewesen ist.

Auf der Vorderseite des Altars sind in den Vertiefungen des Emailträgers oberhalb der mittleren Kolumne und diese flankierend, noch einmal merkwürdige Vertiefungen festzustellen, die offensichtlich im Bogenstück, das die Emails um die zentrale Darstellung im oberen Register getragen hat, fortgesetzt und verankert worden sind. Die Spuren der Verstrebungen enden unterhalb jenes heute abmontierten Auflagers aus dem letzten Jahrhundert, welches auf dem polygonalen Pfeiler gesessen, und welches auf dem Photo von der Restaurierung unter den Altar gelegt worden ist (Abb. 75). Ob in den Vertiefungen nicht Spuren von der Befestigung des kleinen Ziboriums zu sehen sind, welches auch auf der Vorderseite des Altars, und zwar unterhalb der Emails, verankert werden sollte? Davon unabhängig sind sechs Löcher, paarweise zu Seiten der mittleren Kolumne angeordnet, und zwar am oberen Rand und unterhalb der

Inschriftbänder, welche die drei Register gegeneinander absetzen. Die Bohrlöcher gehen durch den ganzen Holzträger und enden im polygonalen Pfeiler; von außen läßt sich eine Tiefe des Lochs von über 10 cm feststellen. Mit Hilfe dieser Bohrlöcher dürfte die Verankerung im polygonalen Pfeiler mit der Altarwand verbunden gewesen sein.

Aus statischen Gründen möchte ich daran zweifeln, daß man den Altar trotz anderer Planung zur Osterzeit wirklich geschlossen hätte. Es erscheint mir vielmehr sinnvoll, daß er von Anfang an auf einem feststehenden Unterbau geruht hat, welcher in seiner Gestalt demjenigen von 1833 in etwa vergleichbar gewesen ist, abgesehen natürlich von der leichten Einknickung der beiden seitlichen Flügel. Das gotische Monument hätte dann als breite, fast den gesamten Chor verschließende Wand wahrlich die Funktion eines Lettners übernommen, die eigentlich mariologische Ausrichtung wäre zum Chor hin gewesen; vom Langhaus hätte man weiterhin das Kirchenjahr in der gewohnten Weise betrachten können.

Postuliert man eine Höhe von 120 cm für die Mensa und 30 cm für die Predella, so dürfte der Altar auf einem geraden Unterbau von circa 150 cm Höhe gestanden haben, wie ein solcher auf dem Kupferstich von 1833 zu sehen ist (Abb. 72), allerdings in einer Aufstellung, bei der Mittelteil und Flügel in einer Ebene liegen. Bedenkt man, daß den gotischen Altarrahmen ein oberer Ornamentabschluß von ebenfalls mindestens 30 cm Höhe geziert hat, den zudem noch kleinere Mittelfialen und größere Eckfialen überragt haben, hätte der Altar insgesamt eine Höhe von mindestens drei Metern bei einer Breite von nahezu sechs Metern gehabt, womit, in Anbetracht des engen romanischen Chors, wahrscheinlich eine Trennwand geschaffen worden war, die einem gotischen Lettner durchaus gleichgekommen ist, zumal das Triumphkreuz in die Wirkung noch einberechnet werden muß.

Noch ein Jahrhundert später ist der Altar von einem Goldschmied aufgesucht und nachgeahmt worden.[13] 1847 wurde von Clemens Wenzel Freiherrn von Hügel in Mainz für 300 Gulden eine Emailtafel mit dem Bild der Verkündigung Christi (Abb. 49) von einer Größe von 20,5 x 16,5 cm und eingefaßt von einem schmalen Barockrahmen des 18. Jahrhunderts, in der irrtümlichen Meinung gekauft, das Stück sei vom Verduner Altar. Da auf diesem die fragliche Tafel aber noch vorhanden war, wollte Prälat Wilhelm Sedlaczek aus Gründen des Hohen Preises die Nachahmung nicht aufkaufen. Sie gelangte vielmehr durch Schenkung des Freiherrn an Albert von Camesina, der sie am 4. Juni 1855 dem Kanzleidirektor des Stiftes Florian Thaller für die Schatzkammer gab. Das ist auf der Rückseite des barocken Holzträgers verzeichnet.

Das Email ist eine außerordentlich getreue Kopie der zweiten Tafel des Verduner Altars (I/2), daß man annehmen möchte, sie sei lediglich ein technisches Lehrstück aus einer gänzlich anderen Stilepoche. Auf Grund von fünf Befestigungslöchern ist sie aber doch für den Gebrauch bestimmt gewesen. Es muß dahingestellt bleiben, ob man seinerzeit den ganzen Altar nachbilden wollte. Gewisse Merkmale weisen die Darstellung eindeutig als Kopie aus: das Heranschreiten des Engels und das Standmotiv der Gottesmutter; der für die Hochgotik nicht nachweisbare antikisierende Aufbau des Gewandes, das dreigestufte Postamentpult mit geöffneter Handschrift, der vom Bildrand überschnittene Thron der Gottesmutter und nahezu alle spezifischen, ikonographisch in der Form nicht unbedingt geforderten Elemente. Einige Merkmale des Nikolaus sind auch nicht erkannt worden, wie die Unterteilung in Exterieur und Interieur. Jedoch lassen sich auch klare Unterschiede zwischen beiden Bildern erkennen. Die organische Durchgliederung einer Gestalt, besonders des Engels, ist verlorengegangen, denn sicherlich hat das komplizierte Schreitmotiv den Künstler überfordert. Stattdessen wurden an allen erdenklichen Stellen Details, wie etwa der Gewandteil, welcher der linken Wade des Engels aufliegt, so übertrieben angereichert, daß die Gewänder von Faltenballungen geradezu überwuchert erscheinen. Der Wunsch nach einer kleinteiligen und komplizierten Darstellung läßt sich durch das ganze Bild verfolgen: Das Mobiliar wurde mit gedrechselten Zierelementen reichlich ausgestattet, der Hintergrund mit einem Muster von winzigen Vierpässen überzogen, und die Wolkenbänder am Firmament haben sich zu engen Schlingen zusammengezogen. Die Farben dürften weniger die des Nikolaus treffen, als die der Tafeln von 1331, denn das Blau des Hintergrundes hat einen deutlichen Roteinschlag und das Weiß im Gewand Marias ist leuchtend hell; hinzu kommen gänzlich neue Farbkombinationen; so ist das Gewand des Engels grün.

Offensichtlich von demselben Meister wurde eine schmale Emailtafel mit dem Bild von Johannes dem Täufer geschaffen, die durch Wilhelm von Bode für das Kunstgewerbemuseum zu Berlin erworben wurde und wegen ihres nach rechts hin abgeschrägten oberen Bildrandes der linke Flügel eines Triptychon gewesen ist. Mit Hilfe dieses Bildes wurden beide Tafeln durch Vergleich mit dem Meister von Hohenfurt in das 3. und 4. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert, jedoch erscheint dieser Ansatz viel zu früh. Die übertriebenen Anhäufungen von Gewandfalten, die Zeichnung des Inkarnats und die liebevolle Vertiefung in winzige Details des Mobiliars lassen an eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts denken. Nur im 15. Jahrhundert war auch die gotische Minuskel vorherrschend. Warum sollte der Künstler den Text auf dem Inschriftband nicht in der Schrift seiner Zeit geschrieben haben? In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hätte er sinnvoll die Majuskel vom Inschriftband auf dem Bild des Nikolaus nachahmen und vielleicht — wie es zu der Zeit wohl schon möglich ist — mit einigen Minuskelbuchstaben durchsetzen können. Sinnvoller erscheint mir jedoch der erste Zeitansatz.

Für gänzlich ausgeschlossen halte ich es, daß die Tafel eine bewußte Fälschung zu Beginn des 19. Jahrhunderts sei. Der eigentliche Historismus beginnt erst eine Generation nach Auffindung des Emails. „Es wäre nun höchst sonderbar, daß ein Fälscher in den Jahren 1820 bis 1830, wo man sich über ausgebreitete Kenntnis feiner mittelalterlicher Stildifferenzen bei Fälschungen nicht beschweren durfte, mit so hoher Konsequenz ein Hinaufstilisieren des Bildwerkes um hundert und etliche Jahre vorgenommen hätte", die sich bis in jedes Detail verfolgen läßt. Auch die Inschrift mit dem Gruß des Erzengels Gabriel an Maria AVE MARIA (gratia plena . . .) (nach Lk 1,28) wendet sich in der durch die Länge des Spruchbandes bedingten Paraphrase viel direkter an die Gottesgebärerin, als lediglich die Abkürzung auf der Inschrift des 15. Jahrhunderts: Ave Gracia (plena . . .). Bei allem ehrlichen Bemühen, das große Vorbild des Nikolaus getreu nachzuformen, darf sowohl die künstlerische als auch die technische Qualität als wesentlich tiefer stehend eingestuft werden, als die der sechs ergänzten Tafeln von 1331.

Die typologischen Bilder auf dem Altar sind streng in das heilsgeschichtliche System der Zeitentrias (ante legem, sub lege und sub gratia) eingeordnet.[1] Eine Reduzierung der ursprünglich an der Anzahl von Schöpfungstagen orientierten und auch am stärksten verbreiteten sechs Zeitalter auf nur drei Zeiten mag jüdischen Ursprungs sein. Die Verbindung der Trias mit dem alttestamentlichen Gesetz und der neutestamentlichen Gnadenzeit aber entspricht den biblischen Kategorien Gesetz — Gnade der Paulusbriefe, etwa Röm 6,14-15.[2] Vor allem durch Augustinus ist die Vorstellung von den drei Stadien der Menschheit, erweitert durch einen vierten Status: in pace plena atque perfecta in das mittelalterliche Geschichtsbewußtsein eingedrungen.[3] Gemessen an anderen Einteilungen der Geschichte wurde die Trias aber höchst selten nur herangezogen und war daher für ihn nahezu ausschließlich ein Reservat der Gnadenlehre, die — auf Paulus basierend — besagt, daß die Heilszeichen des Alten Testaments die Gnade des Neuen Testaments bereits schattenhaft symbolisiert hätten. In der Zeitentrias überwiegt gegenüber der Geschichte das persönliche Verhältnis des Menschen zu Gott; es wird von Augustinus mit der Erkenntnis der Sünde in den verschiedenen Stadien bis hin zu deren Überwindung beschrieben; der zweite Status, der des Gesetzes, und damit letztlich auch die Trias, gilt nur für das Volk Israel. Hier mag der Grund dafür liegen, daß Augustinus die Trias als Gliederung seines Hauptwerkes De civitate Dei nicht ausgewählt hat; denn die Glieder des Gottesstaates hatten immer aus ihrem Glauben an Christus gelebt.[4] Erst viel später hatte man erkannt, daß die Trias sehr wohl Elemente für eine Gliederung des Geschichtsablaufs enthält; exegetisch verwendet, läßt sie sich wiederholt nachweisen,[5] aber nur selten wurden ganze Werke nach ihr ausgerichtet, wie das Speculum Ecclesiae des Honorius Augustodunensis, eine Sammlung von Predigten zu den Hauptfesten des Kirchenjahres, also bezeichnenderweise ein liturgisches Werk. Vor dem Klosterneuburger Altar ist die auf ihm verbildlichte Zeitentrias mit ihren spezifischen Rubriken: Sündenfall Adams, Gesetzgebung an Moses und Heilshandeln Christi niemals dargestellt worden, und sie hat nur in den Holztüren des Domes zu Gurk[6] einen künstlerisch weitaus schwächeren Nachfolger gefunden. Die großen Konkordanzen vom 12. Jahrhundert an richten sich nicht systematisch nach ihr aus. Auf dem Klosterneuburger Altar läßt sie sich in ihrer strengen Form, mit ihrer inschriftlich gesicherten Intention und mit ihren spezifischen Rubriken auf eine bestimmte Quelle direkt zurückführen, auf den cod. 311 der Stiftsbibliothek zu Klosterneuburg aus dem 12. Jahrhundert, nämlich die Schrift De sacramentis christianae fidei des Hugo von St-Victor, also auf die erste frühscholastische Summa und damit auf eine der verbreitetsten Schriften im Südosten des Regnum Teutonicum.

Hugos gewaltige Summa bildet den Abschluß und den Höhepunkt frühscholastischer Bemühungen um die Überwindung einer der Hauptháresien des 11. Jahrhunderts, den Berengar-Streit. Unter Berufung auf Augustinus' weite Definitionen vom Sakrament: sacramentum est signum sacrum (Das Sakrament ist ein heiliges Zeichen), bzw.: invisibilis gratiae visibilis forma (sichtbare Form unsichtbarer Gnade) hat Berengar von Tours (†1088) — vereinfacht gesprochen — das Sakrament als nur zeichenhaft, d.h. rein symbolisch angesehen und die Realpräsenz des Leibes Christi in der Eucharistie geleugnet.[7] Zweimal, 1059 und 1079, mußte er in Rom seiner Meinung abschwören; trotz der sehr ausgewogenen zweiten Lehrentscheidung hat sich die Frühscholastik lange Zeit mit den überspitzten Formulierungen der ersten auseinandergesetzt und mit Hilfe von neuen Definitionen von sacramentum den Inhalt gegenüber dem signum zu betonen versucht.[8] Ein einheitliches Lehrgebäude, welches auch die alttestamentlichen Heilszeichen umfaßt, hat erst Hugo von St-Victor entworfen in den beiden Schriften De sacramentis legis naturalis et scriptae dialogus und De sacramentis Christianae fidei, entstanden 1125-1130, bzw. 1130—1135.[9] Er stammte aus Hartigham in Sachsen, trat in das Augustiner-Chorherrenstift Hamersleben ein, reiste 1115 nach Paris und wurde in das Augustiner-Chorherrenstift Saint-Victor aufgenommen, in dessen Klosterschule er 1125 einen Lehrstuhl, 1133 schließlich die Leitung übertragen bekam. Im Alter von 44 Jahren verstarb er 1141.

Die patristische Grundlage seines heilsgeschichtlichen Denkens bildeten die Schriften des Augustinus, die er aber vollkommen selbständig zu einem neuen System der Frühscholastik verarbeitete, so daß man ihn zurecht als „alter Augustinus" bezeichnet hat. Auch die Augustiner-Chorherrenstifte im altbayerisch-österreichischen Raum pflegten sowohl die Schriften des Kirchenvaters als auch die seines scholastischen Nachfolgers.

Die heilsgeschichtliche Konzeption[10] ist in De sacramentis systematisch ausgeführt. Hugo unterscheidet zwischen zwei großen Werken Gottes: Duo enim sunt opera in quibus universa continentur quae facta sunt: Primum est opus conditionis. Secundum est opus restaurationis (Es gibt zwei Werke, in denen alles enthalten ist, was geschehen ist. Das eine ist das Werk der Voraussetzung; das zweite ist das Werk der Restauration), also die Erschaffung der Welt und deren Wiederherstellung nach dem Sündenfall des ersten Menschenpaares. Opus conditionis est creatio mundi cum omnibus elementis suis. Opus restaurationis est incarnatio Verbi cum omnibus sacramentis suis (Das Werk der Voraussetzung ist die Schöpfung mit allen ihren Elementen; das Werk der Restauration ist die Fleischwerdung des Wortes mit allen seinen Sakramenten). Das Heilshandeln Gottes durch die Erlösungstat Christi vollzieht sich im opus restaurationis in drei Zeiten, deren Rubriken Augustinus entlehnt sind, die aber auch mit denen auf dem Klosterneuburger Altar übereinstimmen:[11] Tria enim sunt tempora per quae praesentis saeculi spatium decurrit. Primum est tempus naturalis legis; secundum tempus scriptae legis; tertium tempus gratiae. Primum ab Adam usque ad Moysen. Secundum a Moyse usque ad Christum. Tertium a Christo usque ad finem saeculi (Es sind drei Epochen, durch die der gegenwärtige Zeitabschnitt hindurcheilt. Die erste ist die Zeit des Naturgesetzes, die zweite die des geschriebenen Gesetzes und die dritte die Zeit der Gnade. Erstens von Adam bis Moses; zweitens von Moses bis Christus, drittens von Christus bis zum Ende der Zeiten). Den drei Zeiten entsprechen Heiden, Juden, Christen und Vernunft, Gesetz, Heiliger Geist; ihre Abfolge ist dynamisch auf Christus hin bezogen. Die Klarheit der Erkenntnis wuchs, von der obscura significatio beginnend, allmählich erst an; denn die älteren Sakramente signa quaedam fuerunt et figurae

eorum quae nunc sub gratia exhibita sunt sacramentorum. Prima ergo sacramenta umbra fuerunt: secunda imago; tertia corpus; post quae quarto loco sequitur veritas spiritus[12] (Gewisse Zeichen und Gestalten dessen, was unter der Gnade des Sakramentes dargeboten wird. Die ersten Sakramente waren Schatten, die zweiten Bild, die dritten Körper. Danach folgt an vierter Stelle die Wahrheit des Geistes).
Die Wirkung der Heilszeichen im Alten Bund durch die des Neuen hat Hugo nicht an Augustinus, sondern mit Hilfe des Pseudo-Dionysius Areopagita[13] entwickelt, eines Neuplatonikers aus dem 5. Jahrhundert, der vielleicht mit Petrus Fullo (Der Walker) identisch ist und dessen Coelestis hierarchia durch Johannes Scotus Eriugena ins Lateinische übersetzt worden war. Hier fand Hugo jene entscheidende Vorstellung von dem stufenförmigen Aufbau einer hierarchischen Ordnung von den Menschen über die Engel zu Gott hin, von dem die Gaben ebenso stufenförmig über die verschiedenen Ordnungen der Engel (mediator Dei) bis zum Menschen hin dadurch wirken, daß die Stufen einander ontisch ähnlich sind. Dieses Denkmodell wurde von Hugo auf die Wirkkraft der alttestamentlichen Sakramente übertragen.[14] Die Heilszeichen des Alten Bundes bezogen ihre Gnade nicht unmittelbar von Christus selbst, sondern nur mittelbar, eben aus den Sakramenten des Neuen Testaments (mediantibus istis); sie können daher auch nicht unmittelbare Zeichen der Gnade sein; denn „sie versinnbildlichen unmittelbar nur die Sakramente des Neuen Bundes und erst mittelbar die Gnade, die sie aus diesen erhalten" und deshalb weitergeben, weil sie Symbole der neutestamentlichen sind. „Wir kennen die Begründung dieser abgestuften Stellung der Sakramente in den verschiedenen Ordnungen von den früheren Theologen nur bei Hugo. Sie ist in dieser systematischen Ausführung auch bei Augustinus nicht feststellbar. Sie muß also wieder einer anderen theologischen Quelle entnommen worden sein," eben der Coelestis hierarchia, nach welcher die Engel von Gott die Gaben erhalten, welche über die Ordnungen der himmlischen Chöre an die Menschen weitergegeben werden. „Je höher die Engelordnung, desto näher ist sie dem Göttlichen; desto mehr ist sie auch für die niederen Ordnungen undurchdringlich.... Während also die oberste Hierarchie unmittelbar von Gott, der Quelle aller Schönheit und Güte, erleuchtet wird, erhalten die unteren Ordnungen ihre Kräfte durch die Gottähnlichkeit der oberen Ordnungen. Mit anderen Worten: es ist dasselbe Geben und Nehmen, wie es Hugo von den neutestamentlichen und den Sakramenten der früheren Heilsordnungen entwirft. Nur die obersten, d.h. die des Neuen Bundes, erhalten ihre Heiligung und Kraft von Gott unmittelbar; die übrigen allein durch die in der Ähnlichkeit mit ihnen, im Symbolcharakter, liegende Verbindung. Die untere Ordnung muß ja eine Angleichung und ein Sinnbild der höheren sein. Denn nur so kann die höhere Kraft sie erreichen, und nur so ist sie auch selber fähig, die Gottähnlichkeit weiter auszustrahlen, d.h. wahres Sakrament der Übernatur zu sein".
Die wesentlichen Abschnitte über die Eucharistielehre sind aus dem Kommentar zur Coelestis hierarchia als Kapitel 6-8 in das II. Buch von De sacramentis christianae fidei übernommen worden,[15] und zwar gewiß deswegen, weil in ihnen noch mit den älteren Begriffen species, veritas und virtus gearbeitet worden ist, mit deren Hilfe Hugo von St-Victor die Teilhabe am Göttlichen ausgedrückt hat. Das Heilshandeln Gottes durch die Sakramente in den Zeiten des Alten und des Neuen Bundes ist aber auch am Verduner Altar Inhalt von der poetisch verfaßten Stiftungsinschrift, für welche allerdings schon aus prosodischen Gründen und wegen einer anders gearteten Zielsetzung die Terminologie der Sakramentenlehre des Hugo nicht streng übernommen worden ist. Die aufeinander bezogenen Begriffspaare: umbra legis — tempus gratiae und legis forma — legis decor in der Stifterinschrift umschreiben ja den unterschiedlichen Gnadengehalt der Heilsgeschehnisse in den einzelnen Zeiten und sie definieren den echten Symbolcharakter der alttestamentlichen Sakramente, die ihre Wirkkraft aus den neutestamentlichen deswegen bezogen haben, weil sie nicht auf Grund einer Übereinkunft, sondern ihrem Wesen nach einander ontisch ähnlich sind, und diese Ähnlichkeit auch rein äußerlich zum Ausdruck bringen sollen. Es sei daran erinnert, daß auf dem Ambo um dieser Ähnlichkeit willen das Bild mit dem Grab Christi gegen das von der Grablegung ausgetauscht werden mußte.
Natürlich basiert die Heilslehre des Hugo von St-Victor auf der des Augustinus, dessen wesentliche Schriften, in welchen auch die Zeitentrias genannt wird, im 12. Jahrhundert bereits im Kloster vorhanden waren: cod. 229 De Trinitate, cod. 227 De diversis quaestionibus, cod. 19 Sammelhandschrift mit dem Enchiridion. Das Werk des Augustinus ist voller Typologien, und die meisten des Verduner Altars sind bereits erwähnt. De civitate Dei, die Handschrift cod. 29, aber ist nicht nach der Zeitentrias gegliedert, sie dürfte wohl nicht das Schema für den Altar abgegeben haben, wie es vermutet worden ist.[16]
Hugo von St-Victor hat mit seinem Kommentar zur Coelestis hierarchia als Grundlage für seine Schrift De sacramentis christianae fidei das große Verdienst erworben, den Neuplatonismus des Pseudo-Dionysius Areopagita auf den im 12. Jahrhundert vorherrschenden Neuplatonismus des Augustinus übertragen und damit für die alttestamentliche Allegorese, die Typologie, praktikabel gemacht zu haben. Mit Hilfe des Kommentars, und damit letztlich des Dionysius, hat er ein heilsgeschichtliches System für die sakramentale Allegorese entwickelt, mit dem eines der Hauptprobleme der Zeit, der Berengarstreit, gelöst werden konnte und das in bemerkenswerter Weise in die bildende Kunst Eingang gefunden hat. Der Verfasser Dionysius nämlich trug den Namen des Heiligen und Märtyrers, welcher im 3. Jahrhundert Teile von Gallien christianisiert hatte,[17] dessen Gebeine in Saint-Denis bei Paris beigesetzt worden waren und der seitdem als der wichtigste Schutzpatron des französischen Königtums galt. Ihm wurden jetzt die mystischen Schriften zugeschrieben, die, zum Corpus Dionysiacum zusammengefaßt, von Papst Paul I. an Pippin den Kurzen geschickt worden waren. Kaiser Michael II. (820-829) ließ 827 anläßlich einer Gesandtschaftsreise an Ludwig den Frommen Werke des Dionysius, darunter die Coelestis hierarchia, übergeben und auf Wunsch des Königs ins Lateinische übersetzen. Abt Hilduin von Saint-Denis verfaßte die Vita des Heiligen und identifizierte den Erzmärtyrer von Frankreich mit dem Verfasser des Corpus Dionysiacum und schließlich noch mit dem Dionysius von Athen, einem Mitglied des Areopag, welcher sich nach Act 17,34 Paulus anschloß und gläubig wurde, wodurch Dionysius als erster nach den Aposteln galt und seine Schriften als in apostolischer Zeit verfaßt angesehen wurden.[18]
Man betrachtete den hl. Dionysius zwar als den mächtigen Schutzpatron Frankreichs, suchte in ihm aber ebenso sehr den großen Theologen und

Mystiker. Die daraus resultierende Doppelfunktion kam aber erst im 12. Jahrhundert voll zum Tragen, als Abt Suger von Saint-Denis für das langsam erstarkende Königshaus der Capetinger eine neue Herrscherideologie, natürlich gestützt auf den Nationalheiligen, entwarf und zugleich die ehrwürdige karolingische Abteikirche schrittweise durch einen Neubau in dem von ihm geschaffenen gotischen Stil ersetzte, für welchen die Lichtmetaphysik des Pseudo-Dionysius Areopagita die geistige Grundlage dargestellt hat. „Den heiligen Dionysius in seinem Heiligtum durch die Vergegenwärtigung eben der mystischen Gottesschau zu ehren, die man für die seine hielt, lag umso näher, als dieser ein eigentümlich ästhetisches Moment innewohnt. Suger hat diesen Versuch gewagt."[19]
Bereits als Knabe war Suger zum Eintritt ins Kloster bewogen worden und hatte schon sehr früh das Vertauen König Ludwigs VI. gewonnen, denn er war dessen engster Vertrauter und Gesandter beim Papst. 1121 erfolgte seine Weihe zum Abt von Saint-Denis. 1124 wurde Frankreich von Kaiser Heinrich V. und dessen Schwiegersohn Heinrich I. von England bedrängt, weil es während des Investiturstreites den Papst aufgenommen hatte, und dieser von hier aus den Kaiser mit dem Bann hatte belegen können. In seiner Not zog Ludwig VI. nach Saint-Denis, erflehte die Hilfe des hl. Dionysius und empfing aus der Hand des Abtes Le Vexin, das Banner des Heiligen, welches später mit dem Lilienbanner identifiziert wurde. Der König war somit zwar Vasall des Heiligen und dessen Stellvertreters, des Abtes von Saint-Denis, die drohende Gefahr konnte aber dank der erreichten Einigung der Großen des Reiches abgewendet werden. Von nun an baute Suger schrittweise die Idee des französischen Königtums in Verbindung mit dem hl. Dionysius aus. Die Abtei wurde zur mächtigsten Frankreichs, zum Pilgermittelpunkt und zur Hüterin der Kroninsignien. Von hier aus wurde die karolingische Reichsidee erneuert. Karl der Große sollte ins Heilige Land eine Pilgerfahrt unternommen und anschließend die Reliquien Saint-Denis gestiftet haben.
1127 hatte Suger seine Abtei reformiert, Bernhard von Clairvaux schrieb daraufhin einen anerkennenden Brief an den Abt, in welchem er zu verstehen gab, daß Etienne de Garlandes, der Seneschall Ludwigs VI., wegen dessen gleich hoher Stellung in der Kirche und bei Hofe für seine Beziehungen zum König hinderlich wäre. Noch im gleichen Jahre wurde Etienne entfernt. Zwei so divergierende Köpfe wie Suger und Bernhard betrieben von nun an eine gemeinsame Politik. Liebte Suger aber die pompöse Schaustellung der prächtigen Kultgeräte und Reliquiare wegen ihrer sinnlichen Schönheit, die er als Abglanz der göttlichen ansah, so empfahl Bernhard dagegen die Entfernung von Goldschmiedearbeiten aus der Kirche. Für den Prunk des Goldes schien der große Zisterzienser überhaupt kein Empfinden zu haben. Suger hingegen machte seine Kirche Saint-Denis zu einer der reichsten und prächtigsten der westlichen Christenheit; er ließ seinen Kirchenschatz mit dem sicherlich bedeutenderen in der Hagia Sophia zu Konstantinopel vergleichen, bemühte biblische Schilderungen vom salomonischen Tempelschatz in Jerusalem und suchte jede Gelegenheit, um seine Kostbarkeiten durch Zeremonien, Schaustellungen und liturgische Feiern auf die geschickteste Weise seinen Besuchern vorzuführen, wodurch diese natürlich zu reichen Spenden angeregt wurden. Zur Begründung seiner Prunkliebe gegenüber den Zisterziensern zitierte er, oft sehr eigenwillig den Originaltext ein wenig verfälschend, biblische Zitate über die Kultgeräte des Tempels zu Jerusalem, über das Haus Gottes. Als größte Rechtfertigung aber diente ihm die Coelestis hierarchia des Pseudo-Dionysius Areopagita, des Nationalheiligen von Frankreich, der ja den Weg gewiesen hatte de materialibus ad immaterialia transferendo.
Seit 1124 also war Saint-Denis der geistige Mittelpunkt Frankreichs. Suger plante von 1130 an einen Neubau der Abteikirche, deren Westwerk, Chor und Querschiff beim Papstbesuch 1147 wohl vollendet gewesen sein dürften. Er hat zwar noch die Fundamente für den Neubau des Langhauses gelegt, hat ihn aber nicht mehr erlebt. Saint-Denis wird allgemein als der Anfang der gotischen Architektur angesehen. In ihrer diaphanen Wandstruktur hatte Suger seine Vorstellung von der Lichtmetaphysik des Pseudo-Dionysius Areopagita verwirklicht.[20]
Suger hat die Kirche von Saint-Denis mit ungewöhnlich reichen und kostbaren Kultgeräten ausgestattet, die sehr schnell als vorbildhaft angesehen wurden und in den angrenzenden Kunstlandschaften nachgeahmt worden sind. Hierzu gehört ein monumentales Goldkreuz,[21] das am Anfang des Chores hinter dem Hochaltar und vor dem Reliquienaltar über dem Grab der heiligen Märtyrer Dionysius und dessen Begleiter Rusticus und Eleutherius sich erhoben hat, also an der zentralsten Stelle der Kirche, wo es von jedem Punkt des Inneren aus für jedermann gut sichtbar war. Für das außerordentliche Kunstwerk hat der Abt zwei Jahre lang Gemmen, Perlen und Edelsteine gesammelt. Suger hat das Kreuz das Aeternae victoriae Salvatoris nostri vexillum genannt und mit der Arbeit 1145 begonnen, nämlich zu einem Zeitpunkt, als infolge der Eroberung von Edessa durch ʿImād-al-Dīn Zangī 1144 Papst Eugenius III. den 2. Kreuzzug ins Leben gerufen hatte,[22] in dem König Ludwig VII. von Frankreich die führende Rolle übernehmen sollte. Bereits nach zwei Jahren konnte das Werk durch Goldschmiede aus dem damals in dieser Technik führenden Lothringen vollendet werden: per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus.[23] Nach Odo von Deuil nahm Papst Eugenius III. am 20. April 1147 in Gegenwart des Königs und der Großen des Reichs die Weihe vor.[24] Er hatte aus der Kirche Santa Croce in Gerusalemme zu Rom als Reliquien Teile vom Titulus des Kreuzes Christi mitgebracht, die nun, in das Kreuz des Suger versenkt, dieses nicht nur zu einer Staurothek, sondern zu einer Siegesstandarte für den Zweiten Kreuzzug erhoben haben.
Von dem gewaltigen Kreuz ist nichts mit Sicherheit erhalten geblieben. Jedoch reichen die Quellen aus, um eine weitgehend gesicherte Rekonstruktion zu ermöglichen: das 32. Kapitel aus Sugers De administratione und das Inventar von Saint-Denis aus dem Jahre 1643,[25] vor allem aber die zwar verkleinerte, aber sehr getreue Nachbildung im Kreuzfuß von Saint-Bertin, jetzt Musée Sandelin zu Saint-Omer, die man sogar als Modell für das große Werk in Saint-Denis in Erwägung gezogen hat (Abb. 14).[26]
Das Bronzemonument von Saint-Denis bestand aus einem Sockel, welcher an den Ecken nach unten hin in vier schlangenartigen Tieren endete, auf denen die vier Engelisten saßen, zu ihren Füßen die Evangelistensymbole (Abb. 13). Über dem Sockel erhob sich ein schlanker Pfeiler von quadratischem Querschnitt, der das ausladende Kapitell trug, das, auf die vier Himmelsrichtungen ausgerichtet, Personifikationen einschloß: nach Osten und damit auf die Rückseite des Kreuzes weisend, den Centurio, der auf Golgotha nach Mt 27,54 und Lk 23,47 die Gottessohnschaft Christi

bezeugt hat, nach Süden die Terra, nach Norden den Abyssus und nach Westen den Pelagus. Auf dem Kreuzfuß in Saint-Omer ist unterhalb des Abyssus, und mit diesem eine Sinneinheit bildend, eine Emailtafel mit der Bezeichnung der Stirnen mit dem Zeichen Tau nach Ezechiel 9,4 plaziert. Die überlieferte Inschrift am Kapitell: Terra tremuit, pelagus stupet, alta vacillat abyssus. Jure dolent domini territa morte sui interpretiert das Kreuz gemäß der kosmologischen Vorstellung als die Achsen des Universums. Auf dem Kapitell ruhte das Kreuz, an welchem mit Hilfe von drei Saphiren das Corpus Christi als ältestes bekanntes westliches Beispiel vom Dreinageltypus angeheftet war.

Auf allen vier Seiten des Kreuzpfeilers waren Emailbilder angebracht, nämlich die von Suger beschriebene Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis.[27] Wesentlich genauer ist das Inventar von 1634,[28] welches den unvorstellbaren Glanz des Monumentes preist und jene umstrittene Angabe liefert: le dict pied garny sur chacun carré de dix-sept esmaulx de cuivre doré a plusieurs personnages... Entre lesd. aymeaux, aussi à chacun carré, six autres carrez et deux demies, aussy de cuivre doré...

Der Kreuzfuß hatte auf jeder Seite siebzehn Emailtafeln mit Bildern von der Geschichte des Erlösers und zugehöriger alttestamentlicher Typen gezeigt, die im Wechsel standen mit Ornamenttafeln. Die möglichen Zusammenstellungen haben zu verschiedenen Rekonstruktionen Anlaß gegeben, wobei die Anzahl von siebzehn figürlichen Emails und die merkwürdige Notiz des Inventars von 1634: à chacun carré und six autres carréz für die Ornamentplatten jeder Ordnung erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Nach den gegebenen Anhaltspunkten wird man einfache Gegenüberstellung von Reihen neutestamentlicher Bilder mit solchen aus dem Alten Testament nicht voraussetzen dürfen, vielmehr wird man am sinnvollsten von damals gebräuchlichen Ordnungsschemata ausgehen, nämlich Zentralkompositionen, wie sie überliefert sind in den Fenstern von Saint-Denis und Châlons-sur-Marne: um ein neutestamentliches Bild in der Mitte sind kranzförmig vier alttestamentliche Szenen gruppiert. Setzt man ein solches Schema voraus, würden auf jeder Seite des Pfeilers je drei Zentralkompositionen gesessen haben, wobei man für die Passionsseite das Triduum Paschatis mit Kreuzigung, Höllengang und Grab Christi als Sinnbild für die Auferstehung zumindest wohl voraussetzen darf, wie es auf dem Alton Tower Triptychon im Victoria and Albert Museum zu London verbildlicht worden ist.[29] Die beiden restlichen Szenen einer jeden Seite möchte ich — wie die Rekonstruktion des Kreuzfußes durch meinen Vater Hans J. Buschhausen (†) es sinnvoll vorführt (Abb. 13) — oberhalb der drei Zentralkompositionen mit der Historia Salvatoris plazieren und glauben, daß sie typologische Bilder zum Kreuz Christi enthalten haben, eben jene acht alttestamentlichen Ereignisse, die auf dem Postament und dem Pfeiler des Kreuzfußes in Saint-Omer abgebildet sind (Abb. 14), nämlich: Eherne Schlange (Nm 21,8f), Jakobssegen (Gn 48,12), Bezeichnung der Häuser mit dem Zeichen Tau (Ex 12,7), Quellwunder des Moses (Ex 17,6), Kundschafter mit der Traube (Nm 13,23), Witwe von Sarepta (1 Reg 17,10), Bezeichnung der Auserwählten mit dem Zeichen Tau (Ez 9,4) und Isaak das Holzbündel für das Opfer tragend (Gn 22,6). Sollten diese acht Szenen, die sich in ihrer Typologie streng auf das Kreuz Christi und nur im übertragenen Sinn auf den Opfertod beziehen, als Einzeltafeln zu je einem Paar gruppiert, oberhalb der Historia salvatoris gesessen haben, wäre der Kreuzfuß von Saint-Omer eine sehr genaue Kopie jenes monumentalen Vorbilds in Saint-Denis; man hätte nämlich nur die Zentralkompositionen mit den Heilshandlungen Christi fortgelassen, die typologischen Allegorien zum Kreuz selbst aber beibehalten, diese aber aus Platzgründen auf den Sockel und auf den Schaft der ja sehr verkleinerten Nachbildung gesetzt. Die gesamten theologischen Sinnbezüge des Suger-Kreuzes wären also genau kopiert und beibehalten worden.

In New York (The Metropolitan Museum of Art) und in London (The British Museum und The Victoria and Albert Museum) werden neun gleich große quadratische Emailtafeln mit einer Kantenlänge von 10,2 cm aufbewahrt, die als neutestamentlicher Zyklus Geburt, Hirtenbotschaft, Taufe, Kreuzigung, Grab Christi, Himmelfahrt und Pfingsten bringen (Abb. 15), zusätzlich noch die Heilung des Naaman nach Lk 4,27 und 2 Reg 5,14 sowie die Erhöhung der Ehernen Schlange.[30] Alle Emailtafeln aus diesem neutestamentlichen Zyklus sind von Paris aus in den Kunsthandel gelangt. Es erscheint daher die letztlich unbeweisbare Annahme nicht abwegig,[31] in ihnen Reste des Kreuzfußes von Saint-Denis zu sehen, von dem sich in einem solchen Fall ein großer Teil der neutestamentlichen Bilder und, mit der Erhöhung der Ehernen Schlange, auch eines von acht Kreuztypologien erhalten hätte. Ob die typologischen Emailtafeln, welche die quadratischen mit den Heilsereignissen aus dem Leben Christi einst kranzförmig umgeben haben, analog zu der Anordnung in den Glasfenstern von Saint-Denis und Châlons-sur-Marne, sowie zu der von den alttestamentlichen Emails im Schatz der Kathedrale von Troyes,[32] die Form von Halbkreisen gehabt haben, oder die Gestalt von Kreissegmenten,[33] läßt sich auf Grund der Quellen nicht erschließen. Ich möchte jedoch zu der Form von Halbkreisen tendieren, wobei aber jene der Kathedrale zu Troyes nachweislich zu einem anderen Kultgerät gehört haben.

Das monumentale Kreuz des Suger dürfte wohl die reifste Gestalt einer sicherlich älteren Tradition von typologischen Emailkreuzen vornehmlich der Ile-de-France und des Maaslands sein,[34] von denen sich heute noch über zwanzig Stück nachweisen lassen. König Ludwig VI. hatte 1109 eine größere Kreuzpartikel (croix d'Anseau) an die Kathedrale Notre-Dame zu Paris gestiftet. Sehr bald darauf schrieb Hugo d'Orleans seine berühmte Kreuzsequenz Laudes crucis attollamus, in deren Gefolge eine unerwartet hohe Anzahl von Kreuzsequenzen und Kreuzdichtungen entstanden ist, die immer stärker typologisches Material aufgenommen haben, und wohl für einige der Kreuze als direkte Quelle genannt werden dürfen, wie die Sequenz Zyma vetus expurgetur, welche Adam von Saint-Victor zugeschrieben wird, sämtliche typologischen Bilder des Alton Tower Triptychon im Victoria and Albert Museum zu London nennt und deswegen ebenfalls als die Textvorlage angesprochen werden darf. Zwei bilaterale Kreuze dürfen wegen ihrer Größe und ihres komplizierten Programms hervorgehoben werden. Vom ersten wird die Vorderseite mit fünf typologischen Bildern im British Museum zu London aufbewahrt; die Rückseite mit der Kreuzauffindungslegende liegt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, jedoch ist ein Kreuzarm verlorengegangen. Das zweite Kreuz ließ sich aus zehn Einzelstücken in fünf verschiedenen europäischen Sammlungen wieder zusammensetzen: es zeigt typologische Bilder, Darstellungen aus der Apokalypse und auf dem Revers die Wiedergewinnung des Kreuzes

durch Kaiser Heraklius (Abb. 11-12). Die unmittelbaren Textquellen lassen sich leicht bestimmen; die typologischen Bilder wurden dem Canon missae, bzw. den Gebeten zu den beiden Kreuzfesten entnommen. An diesen werden im Officium auch die Legenden von der Auffindung, bzw. der Rückgewinnung des Kreuzes verlesen. Die gefeierte Liturgie ist also die Textgrundlage für das Programm der Kreuze. Die typologischen Bilder auf liturgischen Geräten der fraglichen Kunstlandschaft dürften nicht nur Illustrationen zu liturgischen Texten sein, sondern gleichzeitig auch als Ausfluß der durch den Berengar-Streit hervorgerufenen Bemühungen um einen umfassenden Sakramentenbegriff zu verstehen sein, der auch die alttestamentlichen Heilszeichen umgreift. Die meisten Inschriften von typologischen Emailwerken sind verlorengegangen, jedoch bringen die Bildlegenden auf den vier Emailtafeln im Diözesanmuseum zu Wien Termini aus den Abhandlungen über die Sakramente (Abb. 16).
Die Bemühungen um eine hinreichende Sakramentendefinition hat Hugo in seiner Summa De sacramentis christianae fidei zum Abschluß gebracht, welche kurz vor seinem Tod 1141 vollendet gewesen sein muß. Seinen Kommentar zur Coelestis hierarchia hatte er bereits 1137 König Ludwig VII. gewidmet. Suger war mit Hugo persönlich befreundet und hat den Kommentar nach Ausweis seiner Schrift De administratione gekannt. 1145 bis 1147 hat er mit dem Kreuz in Saint-Denis ein monumentales Zeichen für den 2. Kreuzzug unter Führung des französischen Königs Ludwig VII. gesetzt. Auf dem Kreuzfuß war das Leben Christi, wahrscheinlich doch in der Anordnung der Feste des Kirchenjahres, abgebildet, zusammen mit zugehörigen alttestamentlichen Ereignissen. Damit setzt sich das Kreuz gegen die älteren und gleichzeitigen typologischen Kreuze ab, so daß man glauben möchte, Suger habe hier auch die Bilder nach einem bestimmten System geordnet, wofür dann die Summa des Hugo von St-Victor in Frage käme; jedoch ist das typologische Programm des Kreuzfußes in seinen Einzelheiten unbekannt, so daß es sich nicht beweisen läßt, ob die Salvatoris historia auf dem Kreuzfuß das Vorbild für die auf dem Verduner Altar abgegeben hat. Zumindest aber war die Kirchenausstattung von Saint-Denis vorbildlich für die in den angrenzenden Landschaften.
Am 11. Juli 1144 wurden in Gegenwart des Königs die Gebeine des hl. Dionysius und seiner beiden Begleiter erhoben und in einen Sarkophag gebettet. Dieser wurde in der Mensa eines eigenen Plattenaltars in der Weise aufgestellt, daß der Schrein mit den Gebeinen, zwischen zwei symmetrisch zu ihm plazierten Zenotaphien hängend, mit der Schmalseite auf den Betrachter ausgerichtet war. Darüber erhob sich in Form einer Basilika ein Aufbau, der einen mittleren größeren und zwei seitliche kleinere Schreine enthielt, deren Fronten also eine Art Retabel bildeten,[35] analog zu einer ähnlichen Anlage in der Kirche St. Servatius zu Maastricht.[36] Dort bildeten vier Reliquiare in Form von Schreinfronten zusammen mit der Schmalseite des in die Mitte gestellten Servatiusschreins ebenfalls ein Retabel. — Einer der getreuesten Parteigänger König Ludwigs VII. war Heinrich II. von Troyes. In seiner Kirche Saint-Etienne zu Troyes versuchte er die prächtige Kirchenausstattung von Saint-Denis nachzuahmen. Wie in der Servatiuskirche zu Maastricht müssen auch hier auf dem Hochaltar fünf Reliquiare in der Form von Schreinfronten gestanden haben, die in der Mitte je einen Vierpaß mit typologischen Bildern hatten, welche sehr wahrscheinlich Kreuzreliquien umschlossen haben.[37] Natürlich ist die Gepflogenheit, einen Reliquienschrein hinter dem Altar so zu plazieren, daß dessen Front die Funktion eines Retabels übernahm, aus einer älteren Tradition abzuleiten. Die Anhäufung von Sarkophagen und Zenotaphien zu dem prunkvollen Aufbau in Saint-Denis aber dürfte vorbildhaften Charakter erlangt haben. Sie wurde imitiert in St. Ursula und St. Gereon zu Köln, letztlich auch in der Gestalt des Dreikönigenschreins im Kölner Dom[38] und möglicherweise auch in der des Grabes für San Vincente zu Ávila.[39] Nicht nur der Aufbau des Reliquienaltars von Saint-Denis ist wiederholt nachgeahmt worden, es haben sich auch die beiden Translationsriten für Edward den Bekenner in der Westminster Abbey[40] und Karl den Großen in Aachen[41] eng an den Ritus der Reliquienerhebung in Saint-Denis angelehnt.[42]
Die überlegene französische Kultur zu Beginn der Gotik hat aber noch viel weitere Bereiche durchdrungen. An den Domschulen der Ile-de-France wurden die neuen, für die europäische Geistesentwicklung fortschrittlichen Denksysteme gelehrt. Die Schriften wurden gerade im altbayerisch-österreichischen Raum zumeist sogleich nach ihrer Entstehung kopiert. In dieser Filiation der französischen Frühscholastik sind zwar nicht die entscheidenden Denksysteme entwickelt worden, ihr kam aber die nicht minder wichtige Aufgabe zu, die Schriften aus Frankreich zu kopieren und zu sammeln. Gewiß war es eine außerordentliche, aber nicht unerklärbare Tat, daß die Augustiner-Chorherren von Klosterneuburg aus politischen Gründen den besten lothringischen Goldschmied, Nikolaus von Verdun, engagiert haben, daß er in ihrem Stift ebenfalls eine Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis an einer zentralen Stelle des Kircheninneren, an der Lettnerkanzel über dem Kreuzaltar, verbildliche. Es wurde bereits nachgewiesen, daß die meisten typologischen Bilder des Programms aus der Messe und aus dem Officium genommen wurden,[43] sie reichen für eine Erklärung jedoch nicht aus, denn einige Elemente auf den Darstellungen lassen sich nur mit Hilfe der gleichzeitigen Sequenzen erklären.
An Epiphanie nennen die Wechselgesänge die Könige von Tharsis, Arabien und Saba, die ihre Gaben Christus darbringen, in den Sequenzen wird diesen Königen auch die Königin von Saba zugerechnet.[44]
In der Sequenz Quam dilecta, tabernacula aus dem Graduale von Saint-Victor tritt die Königin von Saba, hier Salomon verehrend, als Schwarze auf. Wer würde bei folgender Strophe nicht an das entsprechende Bild auf dem Verduner Altar denken (III/4 nach Hohelied 1,5: nigra sum sed formosa; ich bin zwar dunkel, aber lieblich):[45]

20 Huc venit Austri regina
Salomonis quam divina
Condit sapientia.

21 Haec est nigra sed formosa,
Mura et ture fumosa,
Virga pigmentaria.

Als Typus zum Pfingstfest wurde die Gesetzesübergabe an Moses gewählt. Der biblische Bericht Ex 19,16-19 schildert die Furchtbarkeit des Erscheinen Gottes, begleitet von Blitz und Donner, Posaunenschall und rauchendem Feuer. Auch die Sequenz Simplex in essentia aus dem Repertoire von Saint-Victor greift den Bericht auf:[46]

8 Ignis, clangor buccinae,
Fragor cum caligine,
lampadum discursio

9 Terrorem incutiunt
Nec amorem nutriunt,
Quem infundit unctio.

Einer der berühmtesten Sequenzendichter der sogenannten Übergangsepoche war Adam von Saint-Victor. Dieses Augustiner-Chorherrenstift bildete zusammen mit dem Benediktiner-Kloster Sainte-Geneviève und der Kathedrale Notre-Dame zu Paris das entscheidende Zentrum für die Musikgeschichte, in dem die sogenannte Notre-Dame-Epoche entstanden ist.[47] Untersucht man das Repertoire von Prosen sowohl von Notre-Dame als auch von Saint-Victor,[48] lassen sich für beide singuläre, aber auch gemeinsame Sequenzen entdecken, von denen die gemeinsamen: Zyma vetus expurgetur, Ecce dies celebris, Simplex in essentia und Laudes crucis attollamus[49] die meisten typologischen Bilder des Klosterneuburger Altars nennen. Das Pariser Prosenrepertoire hat sich über die Diözese hinaus verbreitet. Der in diesem Zusammenhang wichtige Arnoldus-Codex zu Aachen hat das Repertoire von Saint-Victor erweitert durch Sequenzen für die Heiligen von Aachen: Servatius, Lambertus und Karl den Großen. Die neue Sequenz auf den 1165 heiliggesprochenen Karl den Großen Urbs Aquense hat die Melodie von Laudes crucis attollamus übernommen.[50]
Viele der in liturgischen Handschriften von Paris verzeichneten Sequenzen finden sich im altbayerisch-österreichischen Raum, d.h. in den Suffraganbistümern der Erzdiözese Salzburg, vor allem in Seckau und im Chorherrenstift St. Florian. Auch Klosterneuburg hat seinen Anteil an dieser Blüte gehabt. Von Propst Rudiger ist eine Sequenz auf den hl. Nikolaus erhalten, welche nach der Melodie der berühmten Afra-Sequenz gesungen wurde.[51] Von Arno von Reichersberg stammt der Hymnus Mundi creator optime in der Handschrift cod. 336, fol. 153r-153v des Stiftes.
In Klosterneuburg werden zwar viele liturgische Handschriften aufbewahrt, sie stammen aber, mit Ausnahme weniger, die nicht nachweisbar für den Gottesdienst des Stifts verfaßt worden sind, frühestens aus dem 14. Jahrhundert, also aus der Zeit nach dem großen Brand von 1330. Im 14. Jahrhundert aber hatte sich die symbolische Meßdeutung des Honorius Augustodunensis vollständig durchgesetzt, dessen Schriften überreich an typologischen Bildern sind. Das Speculum ecclesiae ist eine Sammlung von Predigten für das Kirchenjahr, aus welcher der Entwerfer des Programms vom Verduner Altar die meisten Typologien ausgewählt haben könnte.[53]

Es bleibt schließlich die Frage zu beantworten: warum haben im 12. Jahrhundert die Kanoniker von Klosterneuburg die ungeheuren Kosten für Künstler und Material nicht gescheut, um einen der unbezweifelbarbesten Goldschmiede der Zeit, Nikolaus von Verdun, aus dem fernen Lothringen stammend, zu beauftragen, hier im Südosten des Regnum Teutonicum ein rein maasländisch-französisches Werk für den Gebrauch der Liturgie nach Passauer Ritus zu schaffen. Es mußte damals wohl eine bestimmte, länger andauernde politische Konstellation sich entwickelt haben, die den Wunsch nach einem derart gewaltigen Kunstwerk, und damit nach einer derart offensichtlichen Demonstration französischen Kunst- und Gedankengutes haben wachwerden lassen.
Die Werke der französischen Frühscholastiker wurden im altbayerisch-österreichischen Raum außerordentlich früh im 12. Jahrhundert kopiert; gerade die Salzburger Kirchenprovinz erweist sich als das wesentliche Ausbreitungsgebiet. Die größte Breitenwirkung und Intensität hatten die Werke des Hugo von Saint-Victor, des Verfassers der ersten theologischen Summa der Zeit. Seine umfassende Bildung und die methodische Klarheit seiner Gedanken hatten seine Schriften zu den begehrtesten des 12. Jahrhunderts gemacht. Die Augustiner Chorherren, denen schließlich Hugo selbst angehört hat, liegen in der Überlieferung von dessen Texten an dritter Stelle.[54] In Klosterneuburg ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der cod. 311 mit De sacramentis geschrieben und im Stift auch mit Personifikationen von scholastischen disputationes[55] illustriert worden.
Wer aber das Programm für den Ambo und wer die Inschriften verfaßt hat, läßt sich nur vermuten. Im Jahre 1181 war der Ambo durch Propst Wernher (1168-1185 und 1192-1194) fertiggestellt.[56] Bereits unter Propst Marquard I. (1140/1-1167) war er Kämmerer des Stifts und 1167 Dekan. Seine Regierung fiel zum großen Teil in die schwere Zeit des Schisma. 1159 waren Victor III. und Alexander III. zum Papst gewählt worden; Kaiser Friedrich I. Barbarossa bekannte sich zu Victor. Erzbischof Eberhard von Salzburg, Bischof Hartmann von Brixen und Bischof Konrad von Passau, der Bruder des Herzog Heinrich II. Jasomirgott, standen auf der Seite Alexanders III. Auch Klosterneuburg war neben St. Florian eine der beiden Hochburgen des Alexandrinertums auf österreichischem Boden. Der Herzog selbst stand auf der Seite Friedrichs I., er leistete seinen Eid auf den Gegenpapst aber erst anläßlich des Kaiserbesuchs 1164 in Wien und enthielt sich auch jeglicher Verfolgung von Anhängern Alexanders. Mit Klosterneuburg suchte er aber erst 1168 Verbindung. Nach dem Tod Eberhards von Salzburg wurde Konrad von Passau dessen Nachfolger; er mußte aber nach Friesach fliehen. Hierher zog 1167 Propst Wernher mit dreißig Brüdern, um die Weihe zu erlangen.
Das Schisma konnte erst mit dem Frieden von Venedig 1177 zwischen Friedrich I. und Alexander III. beendet werden. Wernher erhielt jetzt durch Diephold von Passau die Weihe zum Propst. Das Kloster hat damals sehr viele Stiftungen erhalten. Wernher hat damit eine Generation von Pröpsten eingeleitet, die nach der erfolgreichen Reformbewegung den wirtschaftlichen Wohlstand des Stifts begründet haben. Auf ihn gehen zwar drei wichtige Quellenwerke zurück, darunter auch die Collectio Claustroneoburgensis, der cod. 19 aus dem 12. Jahrhundert, eine Sammlung von Sentenzen Alexanders III., nichts deutet aber darauf hin, daß er als Stifter des Ambo auch dessen Programm und dessen Inschriften entworfen hätte. Die kirchenpolitische Situation des nach dem Schisma aufblühenden Stiftes gerade um 1180 bedurfte nicht einer so prunkvollen Demonstration französichen Gedankenguts auf deutschem Reichsgebiet.
Man wird für die Anfertigung des Ambo allerdings eine längere Zeit voraussetzen müssen, die sich vielleicht aus den Arbeiten in Saint-Denis erschließen läßt; dort nämlich hatten fünf bis sieben Goldschmiede in zwei Jahren den Kreuzfuß des Suger geschaffen. Die großartige Leistung wird von Suger als außerordentlich kurzfristig hervorgehoben. Da anzunehmen ist, daß Nikolaus den ganzen Ambo nahezu allein gearbeitet hat, dürften vier Jahre, also die Zeit nach Beendigung des Schisma am 24. Juli 1177 bis zur Fertigstellung des Ambo 1181 als Arbeitszeit eigentlich als zu kurz angenommen sein. Man möchte daher glauben, daß Wernher den Auftrag an Nikolaus bereits vorher gegeben habe. Nimmt man mit dem Restaurator des Altars, Professor Otto Nedbal, an, daß Nikolaus wohl acht bis zehn Jahre an den Emails gearbeitet habe, würde der Beginn seiner Tätigkeit nahe an den Regierungsantritt des Propstes Wernher fallen, jedoch auch kaum früher. Der geistige Urheber des Ambo dürfte meines Erachtens

nicht in diesem, sondern in Propst Rudiger I. zu suchen sein. Er war, wie Propst Marquard I., ein Bruder des Gerhoh von Reichersberg; auf dessen Betreiben wurde er in das Domkapitel zu Augsburg aufgenommen und war 1155 einer der führenden Kräfte einer Opposition des Kapitels gegen Bischof Konrad von Hirscheck, der es schließlich bewirkte, daß Rudiger zusammen mit seinem Bruder Friedrich 1158 die Stadt verlassen mußte. Er zog daraufhin zu seinem Bruder Gerhoh nach Reichersberg und zwischen 1161 und 1163 nach Klosterneuburg. Als Marquard I. am 4. Januar 1167 verstarb, wurde Rudiger sein Nachfolger, aber bereits am 28. August 1168 ist auch er nach einem einjährigen Leiden verschieden.[57]

In dogmatischen Fragen hat Rudiger auf der Seite seines Bruders Gerhoh von Reichersberg gestanden, der ab 1147 Hugo von St-Victor ausschrieb. Hugo hatte Gerhohs Lehre von der gottmenschlichen Vereinigung in Christus (Assumptus-Lehre) geprägt. Über diese Fragen geriet Gerhoh mit einem Magister Petrus zu Wien in Streit, welcher als Schüler des Gilbert Porreta die gewiß letztlich weiterführende Subsistenz-Lehre vertrat. Petrus stand im Dienst Herzog Heinrichs II. Jasomirgott und damit während des Schisma auf der Seite des Kaisers, er war befreundet mit Hugo von Honau, einem sacri palatii diaconus, einem kaiserlichen Gesandten in Konstantinopel. Bereits von Augsburg aus hatte Rudiger einen Brief des Magister Petrus beantwortet.[58] Als er 1161 nach Klosterneuburg kam, rückten zwei divergierende Geister auf geographisch engstem Raum zusammen. Der ursprünglich christologische Streit wurde durch die politische Konstellation während des Schisma sehr persönlich ausgetragen, zumal er dem Papst und dem Kaiser unterbreitet wurde und bis nach Konstantinopel drang, als Kaiser Manuel II. die Kirchenunion erzwingen wollte. Der Streit zwischen den Reichersbergern und Magister Petrus war bald von der unterschiedlichen Geisteshaltung geprägt; er ging damit über die speziellen christologischen Fragen weit hinaus.

Sehr im Gegensatz zu Wernher von Klosterneuburg hat Rudiger mehrere poetische Werke vefaßt. Der Neustifter Chorherr Johann Librarius vermerkt 1463 in seinem Memoriale benefactorum Neocellensium: Dominus Rudigerus Niuburgensis ecclesie decanus, maxime literature et bone fame clericus. Aus seiner Augsburger Zeit sind mehrere Urkunden erhalten, von denen diejenigen um die Jahrhundertmitte bereits den Einfluß der Papstkanzlei zeigen und die voller rhethorischer Klangfiguren sind. Das erwähnte Antwortschreiben an Magister Petrus besitzt eine lange Abhandlung in Hexametern, welche viele sprachliche Eigenheiten mit den Versen auf dem Verduner Altar gemeinsam haben.[59] Zudem ist in der Handschrift cod. 154, fol. 1r zu Klosterneuburg aus dem 12. Jahrhundert von der Hand des Rudiger überliefert eine Summa brevis in ierarchias s. Dionisii Ariopagite als Prolog zum opus magistri Hugonis (de s. Victore) in ierarchias s. Dionisii also zu Hugos bekanntem Kommentar zum Pseudo-Dionysius Areopagita.[60]

In den zehn Versen dieser an sich recht unbedeutenden Kurzsumma finden sich dieselben sprachlichen Eigenheiten wie im Streitgedicht. Wesentlicher jedoch ist die Tatsache, daß Rudiger sich mit dem Kommentar des Hugo auseinandersetzte. Ich möchte es für nicht ausgeschlossen halten, daß bereits Rudiger von Klosterneuburg die Inschriften und das Programm zum Verduner Altar entworfen hat.

Die unterschiedliche Geisteshaltung von den Reichersbergern auf der einen Seite, Magister Petrus und den Gilbertinern auf der anderen Seite drängte, besonders zur Zeit des Schisma, zu einer vereinfachenden Polarisierung, nämlich Gerhoh und dessen Brüder als Traditionalisten, den Kreis um Petrus als Neuerer zu klassifizieren. Hieraus mag bei den Augustiner-Chorherren der Wunsch erwachsen sein, die Geisteshaltung auch nach außen hin durch ein aufwendiges Kunstwerk zu dokumentieren, das in seinen Darstellungen sowohl die Lehre des Augustinus als auch die des alter Augustinus, Hugo von Saint-Victor, dem Beschauer darbietet.

Die lokalen Auseinandersetzungen um christologische und grundsätzliche Fragen der beiden theologischen Schulen von Wien und von Klosterneuburg-Reichersberg dürften aber kaum wirklich ausreichend gewesen sein, um ein so gewaltiges Werk wie den Verduner Altar entstehen zu lassen. Im Anspruch vergleichbare erhaltene Werke haben auch immer einen nachweisbaren politischen Beweggrund für ihre Entstehung gehabt. Einen solchen möchte man auch für den Ambo des Nikolaus annehmen; er läßt sich vielleicht aus der Stifterinschrift erschließen. In deren erstem Teil wird lediglich berichtet, daß Propst Wernher das von Nikolaus 1181 vollendete Werk Maria geweiht habe. Erst die 1331 erweiterte Inschrift bekundet, daß Propst Stephan von Sierndorf die Tafel von des Kreuzaltars Ambo, um den sie herumgelegt war, — der Kreuzaltar muß vor dem Lettner gestanden haben und mit einem Amboziborium überdacht gewesen sein — abgelöst habe, damit er sie in einem neuen Altarwerk verbauen könnte. Unbefangen möchte man annehmen, daß die von Anfang an aus drei ebenen Tafeln, nämlich den derzeitigen drei Flügeln des Altars bestehende Schöpfung des Nikolaus ursprünglich also einen Marienaltar verziert hätten, und daß sie zwischen 1181 und 1331 zu einem Amboziborium umgebaut worden wären, das Stephan von Sierndorf dann vorgefunden habe; jedoch läßt sich ein solcher Umbau in den schriftlichen Quellen nicht nachweisen.

Um sich nicht in unabgestützte Hypothesen zu versteigern, wird man davon ausgehen, daß jenes Werk des Nikolaus von Anbeginn die Verkleidung eines Kanzelziborium über dem Kreuzaltar vor einem allerdings sehr frühen Lettner inmitten der Kirche gewesen ist, als die bedeutendste Kostbarkeit der Kirchenausstattung allen gut sichtbar. Auf den Emailtafeln hatten die Augustiner-Chorherren ihr ureigenstes Programm einer Heilsgeschichte nach dem hl. Augustinus, beziehungsweise nach dem alter Augustinus, Hugo von Saint-Victor, verbildlicht und für ihre hermeneutischen Zwecke, auf die sie ja aufgrund der Ordensstruktur speziell ausgerichtet waren, praktikabel gemacht. Wie aber läßt sich der durch die Stifterinschrift gesicherte Kreuzaltar mit der Dedikation an Maria vereinen, die man ja doch wohl einzig sinnvoll nur auf einen Marienaltar beziehen darf?

Klosterneuburg wurde als Eigenstift und Residenz des Markgrafen Leopold III. seit seiner Gründung 1114 reichlich mit Stiftungen ausgestattet; diese mögen anfangs in diversen Notizen festgehalten worden sein, sie wurden aber unter Marquard I. (1140/1141-1167) in der Art eines Kopialbuches im Codex traditionum gesammelt und systematisch weitergeführt[61]. „Die Kodifizierung der einzelnen Notizen, wie auch jener Rechtsgeschäfte, für die eine Urkunde ausgestellt wurde, erfolgte sowohl aus verwaltungstechnischen Gründen, wie auch zur Sicherung des Besitzstandes. Das Hauptgewicht lag entsprechend der bayerischen Rechtsauffassung auf der schriftlichen Fixierung der Akt- und Handlungszeugen, die im

Anfechtungsfall herangezogen werden konnten." Im Gegensatz zu den Traditionen der Hochstifte Salzburg und Passau sind die Publikationsformeln abwechslungsreich und von sorgsamem Aufbau, sie lassen auf eine Urkunden- und Kanzleipraxis in Klosterneuburg schließen; es sei daran erinnert[62], daß etwa ab 1161 Rudiger, der Bruder des Propstes Marquard, in Klosterneuburg Dekan war und in der Zeit vorher in Augsburg das Amt eines bischöflichen Notars bekleidete, dort hatte er sich durch einen individuellen Urkundenstil ausgezeichnet. Er könnte daher den Kanzlei- und Urkundenstil von Klosterneuburg beeinflußt haben.

Stiftungen, Rechtsakte und Bezeugungen erfolgten laut Traditionsbuch durchwegs ad altare sanctae Mariae Virginis oder ad altare zu Klosterneuburg, was in allen Fällen wohl nichts anderes bedeutet, als daß die Schenkung an das Marienstift erfolgt ist. Wiederholt wird auch die Formel super altare sanctae Mariae Virginis[63] verwendet, woraus man schließen darf, daß der Rechtsakt über, das heißt vor dem Marienaltar vorgenommen worden ist, zumal als Ortsangabe auch einmal die Kurie genannt wird[64]. Man möchte annehmen, daß diese für den Besitzstand des Stiftes so wichtigen Schenkungen, wenn sie in der Kirche vorgenommen, auch vor dem Marienaltar bezeugt worden sind. Nun hat laut Liber ordinarius, cod. 1213, fol. 22r der Stiftsbibliothek aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Chor ein freistehender Hauptaltar: altare beate Virginis gestanden[65], hinter dem der Vorsänger stehend die marianische Antiphon angestimmt hat. Vor dem Marienaltar hat sich der Kreuzaltar erhoben. Die Verhältnisse des 14. Jahrhunderts sollten allerdings schon wegen der baulichen Veränderungen nach dem Brand von 1330 nicht ohne weiteres auf die des 12. Jahrhunderts übertragen werden, jedoch darf man aus der Bautradition von Stiften schließen, daß in Klosterneuburg auch im 12. Jahrhundert für den Klerus ein eigener Altar im Chor gestanden habe, der zum Langhaus hin durch einen Lettner mit Kreuzaltar abgeschlossen war. Rechtsakte, an welchen Laien als Zeugen oder Stifter teilgenommen haben, können, auch wenn sie in coram ecclesia presente preposito Wernhero, oder presente omni conventu doch nicht am Marienaltar in dem Laien unzugänglichen Chor der Stiftskirche stattgefunden haben, sondern nur am Kreuzaltar, der somit zum wichtigsten der Kirche wird.

Ich möchte daher glauben, daß alle fraglichen Stiftungen für Klosterneuburg sich auf den Kreuzaltar der Marienkirche beziehen; es ist hierfür nicht notwendig anzunehmen, daß der Kreuzaltar gleichzeitig Maria geweiht gewesen sei[66], oder daß die Kreuzreliquien im Marienaltar gemeint seien[67], denn drei Stiftungen aus der Gründung bringen ad crucem Sancte Marie Niumburgensis ecclesiae; es sind dieses die Stiftungen der Markgrafen von Mödling und Gars anläßlich der Grundsteinlegung von 1114. Daraus wird offensichtlich, daß die Stiftungen von Anfang an am Kreuzaltar der Marienkirche von Klosterneuburg stattgefunden haben.

Diesen zentralen Kreuzaltar hat Propst Wernher, möglicherweise weil nach dem Brand von 1158[68] ein neuer angefertigt werden mußte, durch den kostbaren Ambo des Nikolaus überhöhen lassen, sicherlich um die Tradition und damit die Fundatoren des Stiftes als einem der bedeutendsten zu betonen, zumal mit der Verlagerung der Residenz nach Wien unter Heinrich II. Klosterneuburg viel von seiner zentralen Stellung verloren hatte. Die Beschwörung der Fundatoren drückt sich besonders in der bedeutenden Geschichtsschreibung des Stiftes unter Propst Wernher aus: Nekrolog, Klosterneuburger Annalen. Auf der Grundlage der älteren Melker Annalen hat einer der Mönche, die 1167 mit Wernher nach Friesach gezogen waren, die Klosterneuburger Annalen verfaßt. In den Text ist zum Jahr 1114 das Chronikon pii marchionis interpoliert, „eine sprachlich gute wie sachlich unersätzliche Geschichte des Markgrafen Leopold III. und seiner Kinder"[69], die immer dann als Quellengrundlage herangezogen worden ist, wenn man das Geschlecht der Babenberger als Gründer heraufbeschwören wollte, etwa in den Fenstern des Brunnenhauses zu Heiligenkreuz[70]. Die Verbindung des Verduner Altars mit der Traditionsbildung in Klosterneuburg ist auch Stephan von Sierndorf voll bewußt, der als bedeutendster Stifter nach Leopold III. bezeichnet wird und sich an jeder nur erdenklichen Stelle durch Selbstbildnisse verewigt hat: Die Glasfenster im Kreuzgang sind zum großen Teil eine Kopie des Verduner Altars; im oberen Teil des Maßwerks erscheinen die Fundatoren. Die Chronik des Stephan enthält das Chronikon pii marchionis. Die Tradition scheint sich auch in die Neuzeit fortgesetzt zu haben; denn eine Notiz zu Nr. 117 des Schatzinventars von 1723-1810 vermerkt: daß dieser Ort (obere Sakristei), allwo nunmehr ersterwähnter (Verduner) Altar stehet, keine Sakristei, sondern die wahrhaftige Capelle sei, wie der darunter noch gegenwärtige konsecrierte Altarstein anzeiget, welchen Agnes die durchlauchtigste Ehegemahlin Sti. Leopoldi in honorem sancti Afra hat erbauen lassen... als Sühne für Heinrich IV., der am Tag des Festes der hl. Afra verstorben war (7. August 1106). Klosterneuburg als Sühnestiftung dürfte erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der neuerwachten historiographischen Tätigkeit aufgekommen sein, aber wiederum ist der Verduner Altar mit den Fundatoren verbunden[71]. So dürfte es auch im 12. Jahrhundert gewesen sein.

Durch den überaus kostbaren Ambo sollte der Kreuzaltar an der zentralsten Stelle der Kirche überhöht und somit zum Symbol werden für die Tradition des Stiftes als bedeutendste Gründung und Residenz Leopolds III. Diese Tradition wurde zur Entstehungszeit des Ambo mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln in der bedeutenden Historiographie von Klosterneuburg ausgebaut. Das Programm illustriert die Heilslehre des Augustinus in der spezifischen Version des alter Augustinus, Hugo von Saint-Victor. Mit der Ausführung der Emails haben die Chorherren den größten Goldschmied des 12. Jahrhunderts, Nikolaus von Verdun, beauftragt. In den typologischen Emails als von göttlichem Licht erleuchtete sakramentale Heilszeichen hat Nikolaus noch einmal jene große Synthese von der Lichtmetaphysik des Pseude-Dionysius Areopagita und der Sakramentenlehre des Hugo von Saint-Victor verwirklicht, die Suger eine Generation vorher in dem monumentalen Kreuz von Saint-Denis vorgebildet hatte. Geistesgeschichtlich dürfen wir also dieses gewaltige Emailwerk als ein demonstratives Zeugnis eines monastischen Traditionalismus verstehen, entstanden aus einer konkreten theologischen Auseinandersetzung und einer konkreten politischen Zielsetzung. Kunstgeschichtlich aber müssen wir die Emailbilder als den gewaltigen Aufbruch eines Genies zu einer neuen Epoche werten, weil Nikolaus von Verdun in die herkömmliche Bildvorstellung ein vollkommen neues, in die Zukunft weisendes Wirklichkeitsverständnis gebracht hat, das ihn in die Nähe der großen Meister der Antike und der Renaissance rückt. Seine ihm eigene Bildvorstellung aber läßt ihn einsam an der Wende zweier Epochen stehen.

ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN KAPITEL I

1) D. KÖTZSCHE, RuM, II, S. 224ff. — MASCHEK, 1941, S. 80.

2) L. CLOQUET, La châsse de Notre-Dame à Tournai. *Revue de l'art chrétien.* 41 (1892) 308-325. — R. P. GOWEN, The shrine of the Virgin in Tournai, I: Its restauration and state of conservation. AK 47 (1967-1977) 111-176. — Das Inschriftband selbst wurde erst 1890 hergestellt und soll sich auf eine Quelle des 17. Jahrhunderts stützen. Die Maßangaben verwundern, so daß man ein Rechnungsbuch als Vorlage in Erwägung ziehen müßte. RuM, II, S. 224.

3) R. HAMANN-Mc LEAN, Über verschollene Goldschmiedearbeiten aus dem Wormser Domschatz im Lichte der neuesten Forschungen über Nikolaus von Verdun. *Mainzer Zeitschrift* 69 (1974) 169-179.

4) FF, S. 88ff.

5) Kat. Der Meister des Dreikönigen-Schreins. KD 23/24 (1964) 427, Nr. 1. — H. RODE, Der verschollene Christuszyklus am Dreikönigenschrein des Kölner Domes. KD 30 (1969) 27ff. — W. SCHULTEN, Die Restaurierung des Dreikönigenschreines. KD 33-34 (1971) 7ff. — P. DIEMER, Zum Darstellungsprogramm des Dreikönigenschreins. KD 41 (1976) 231ff. — P. C. CLAUSSEN, Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein. KD 42 (1977) 7ff.

6) H. SCHNITZLER, Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 11 (1939) 56ff. — Ders., in: *Kunstchronik* 4 (1953) 55-57. — Der Meister des Dreikönigenschreins, S. 437, Nr. 8. — FF, S. 49ff. — RS, S. 45ff. — Kat. Monumenta Annonis. Köln 1975, S. 185ff.

7) E. DOBERER, Der Lettner. *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 9 (1956) 117-122. — Dies., Verschwundene Merkmale der Basler Galluspforte. ZDVK 32 (1978) 87-93.

8) E. DOBERER, Die romanischen Skulpturen in der Annenkapelle des Domes zu Worms. *Mainzer Zeitschrift* 67/68 (1972-1973) 138-140.

9) H. SCHNITZLER, Rheinische Schatzkammer. Düsseldorf 1957, Nr. 36. — E. DOBERER, Studien zum Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen, in: Karolingische und ottonische Kunst. Wiesbaden 1957, 308-359.

10) Chronicon Hugonis, II, 8. MGH SS 8,374-5. — O. LEHMANN-BROCKHAUS, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien. Berlin 1938, Nr. 2571: ... In ora autem et summitate operis versibus exametris auro digestis patris Richardi (abbas S. Vitoni Virdunensis, ab. anno 1004) devotio summa notatur. An alttestamentlichen Bildern werden genannt: In gyrum autem, quo evangelii recitator stans obumbratur, Abrahae offerentis filium, Abel agnum, Isaac benedicentis, et Jacob supplantantis, et Tobiae sepelientis, et David manufortis imagines agnoscuntur, simili opere compilatae. — F. ROUSSEAU, La Meuse et le Pays Mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle. *Annales de la Société Archéologique de Namur* 39 (1930) 179f, 200. — Siehe auch: CG, S. 196. — T, S. 359. — HAMANN-Mc LEAN, 1979, S. 265. — ROHAULT DE FLEURY, La Messe, III. Paris 1883, S. 34. — GRIESSMAIER, 1931, S. 36. — Die Theorie, der Verduner Altar sei ursprünglich ein Antependium gewesen, haben irrtümlich vertreten: CAMESINA-ARNETH, 1844, S. 36ff. — J. SAUER, Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung im Mittelalter. Freiburg i. Br. 1924, S. 171. — W. BURGER, Abendländische Schmelzarbeiten. Berlin 1930, S. 71ff.

11) I. C. GAVINI, Storia dell'Architettura in Abruzzo, I. Mailand Rom 1928, S. 279f, 212-246. — O. LEHMANN-BROCKHAUS, Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 6 (1942-1944) 287ff, 318f. — M. MORETTI, Architettura medievale in Abruzzo dal VI al XIV secolo. Rom² 1971, 172ff, 198ff.

12) E. DOBERER, Die ursprüngliche Bestimmung der Apostelsäulen im Dom zu Chur. *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 19 (1959) 17ff.

13) Zahlreiche Beispiele: M. SALMI, L'Architettura romanica in Toscana. Mailand, Rom 1927, Taf. CCLXXX ff.

14) HAHNLOSER, 1952, Fig. 1. — Ders., 1952, S. 187ff.

15) J. BRAUN, Der christliche Altar, I. München 1924, S. 249ff.

16) C. D. SHEPPARD, A chronology of Romanesque sculpture in Campania. *The Art Bulletin* 32 (1950) 319-326. — M. ROTILI, in: Storia di Napoli, II, 2. Neapel. o. J., S. 933ff.

17) E. DOBERER, 1977, S. 3ff.

18) A. LIPINSKY, Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien. *Das Münster* 5 (1952) 204.

19) Das Bild mit der Geburt Christi, St. Gallen Stiftsbibliothek, cod. 340, S. 242, aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts bringt hinter der Geburtsszene eine oktogonale Anlage, die trotz äußerer Ähnlichkeit mit dem Lettner aus Gelnhausen nichts zu tun hat, sie kopiert nämlich, sicherlich über byzantinische Zwischenstufen, das konstantinische Oktogon aus der Geburtskirche zu Bethlehem, welches die Geburtsgrotte überdacht hatte, sie gehört somit zu den Ansichten der loca sancta. — O. PERLER, Die Weihnachtsminiatur des St. Gallener Cod. 340 und der konstantinische Memorialbau zu Bethlehem. Festschrift W. ZIEGLER. München 1973, S. 129f. — Siehe dazu das entsprechende Bild im Sigebert-Sakramentar: R. MEYER, Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigebert von Minden. Festschrift K. H. USENER. Marburg 1967, S. 187. — K. WEITZMANN, Loca Sancta and the representational art of Palestine. DOP 28 (1974) 31-55. — J. ENGEMANN, Palästinensische Pilgerampullen im F. J. Dölger-Institut in Bonn. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 16 (1973) 5-27. — HEIDE UND HELMUT BUSCHHAUSEN, Das Evangeliar Codex 697 der Mechitharisten-Congregation zu Wien. Berlin 1980, S. 14.

20) H. BESELER-H. ROGGENKAMP, Die Michaelskirche in Hildesheim. Berlin 1954, S. 46ff. — D. SCHUBERT, Von Halberstadt bis Meißen. Köln 1974, S. 278ff, 270f. — K. G. BEYER, Der Dom zu Freiberg. Berlin 1977, Abb. 116. — R. BUDDE, Deutsche romanische Plastik. München 1977, Abb. 287, 290. — H. MAGIRIUS, Der Freiberger Dom. Weimar 1972, S. 184ff, Abb. 326-331, Skizzen 209-210. — H. KÜAS — H. J. KRAUSE, Die Stiftskirche zu Wechselburg, I. Berlin 1968.

21) A. ANDERSSON, L'art scandinave. Zodiaque 1968, Taf. 211, 225. — BRAUN, a. O., II, Abb. 99, 101, 110. — R. HAMANN, Der Schrein des heiligen Aegidus. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (1931) 2ff, Abb. 1 und 2. — K. BAUCH, Das mittelalterliche Grabbild. Berlin New York 1978, S. 77ff.

22) BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 10ff.

23) V. LAZAREV, Trois fragments d'Epistyles peintes et le templon byzantin. *Deltion der christlich-archäologischen Gesellschaft* IV, 4 (1966) 117ff. — K. WEITZMANN, Die byzantinischen Elfenbeine eines bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung. Festschrift K. H. USENER, S. 11ff. — St. G. XYDIS, The Chancel barrier, solea and ambo of the Hagia Sophia. *The Art Bulletin* 29 (1947) 1ff.

24) Z. B. Gustorfer Schrankenplatten: F. RADEMACHER, Die Gustorfer Chorschranken. Bonn 1975, S. 11-17. — Zwischen 1855 und 1857 wurden in der westlichen Vierung der Klosterkirche St. Michael zu Hildesheim Stuckreliefs mit der Geburt und dem Abendmahl, sowie ein Bruchstück mit den beiden Jüngern, die analog zum Türsturz in der Grabeskirche zu Jerusalem, nach Mt 21,2 die Eselin und deren Füllen für den Einzug Christi in Jerusalem holen, entdeckt, die wahrscheinlich die Stirnseite der Lettnerwand verziert haben: ZdS I, Nr. 464, Abb. 266-267. — W. GRZIMEK, Deutsche Stuckplastik. Berlin 1975, Abb. 69-70. — W. SAUERLÄNDER, Spätstaufische Skulpturen in Sachsen und Thüringen. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41 (1978) S. 183ff, 187, Abb. 10-11: Vergleich des Geburtsbildes mit der gleichen Szene im Evangeliar aus Averbode.

25) J. VALLERY-RADOT, L'église de la Trinité de Fécamp. Paris 1928, S. 88ff. — Ders., A la Trinité de Fécamp, cinq tombeaux d'abbés des XIIe, XIIIe, XIVe siècles. *Revue de l'art ancien et moderne* 53 (1928) 112-114. — Ders., Fécamp, église abbatiale. CA 89 (1926) 540. — A.-P. LERROUX, L'abbatiale de Fécamp, II. Fécamp 1928, S. 130-150. Siehe aber auch: Oeuvre de A. DELONGPERIER, VI, ed G. SCHLUMBERGER. Paris 1884, S. 150-153. — Vergleiche das Relief mit der Kreuzabnahme in Courdes: L. MUSSET, Normandie romane. La Haute-Normandie. Zodiaque 1974, Abb. 139.

26) G. ZARNECKI, The Chichester Reliefs. *The Archaeological Journal* 110 (1953) 106ff. — Ders., Studies in Romanesque Sculpture. London 1979, Nr. XII, dort Fig. 1. — F. SAXL — H. SWARZENSKI, English sculpture of the Twelfth Century. London 1954, Taf. XV—XXII. — The rites of Durham. Surtees Society 107 (1903) 32ff. — G. ZARNECKI, Later romanesque sculpture, 1140-1210. London 1953, Taf. 67. — W. ST. J. HOPE, Quire screens in English Churches, with special reference to the Twelfth Century Quire Screen formerly in the Cathedral Church of Ely. *Archaeologia* 68 (1917) 43ff. — O. LEHMANN-BROCKHAUS, Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307. München 1955, Nr. 326.

27) E. WALLET, Description du pavé de l'ancienne Cathédrale de Saint-Omer. Saint-Omer — Douai 1847, Taf. VI, fig. 14-15. — A. HERMAND, Notice historique et archéologique sur les dalles sculptées de la Cathédrale des Saint-Omer. *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie* 5 (1839-1840) 75ff. — Die Datierung der Tafeln ergibt sich durch einen Stilvergleich

eines Daniel mit den Gregorius-Dialogen, Brüssel, Bibliothèque royale, Ms. 9916-9917 in das 3. Viertel des 12. Jahrhunderts. — BUSCHHAUSEN, 1972, S. 4ff.

28) L. SERRA, L'arte nelle Marche dalla origine cristiane alla fine del gotico. Pescara 1929, S. 164ff.

29) E. DOBERER, Romanische Figurenfriese und ihre ehemaligen Bildträger. Festschrift G. BANDMANN. Berlin 1978, S. 77ff. — W. S. STODDARD, The Facade of Saint-Gilles-du-Gard. Middletown 1973, S. 63ff. — R. HAMANN, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955, S. 185ff. — A. QUINTAVALLE, La Cattedrale di Modena, I-II. Modena 1964, Taf. 41-44. — R. SALVINI, Il Duomo di Modena e il romanico nel Modenese. Modena 1966. — Bespr.: R. WAGNER-RIEGER, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33 (1970) 145, 148. — B. ROTH, Die ehemalige Innenausstattung der Seckauer Basilika. Seckau 1950, Beilage 2. — Ältere Tribünen: M. DURLIAT, Le prieuré de Serrabonne. *Les Monuments historiques de la France* 15 (1969) 4-38. — Ders., La tribune de Serrabonne. MM 60 (1976) 80-172. — R. SAINT-JEAN, La tribune monastique de Cruas. *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 6 (1975) 153-166.

30) M. TÓTH, La Cathédrale de Pécs au XII[e] siècle. *Acta Historiae Artium* 24 (1978) 43ff. — G. HÁYOS, Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pécs (Fünfkirchen) und die Kunst Ungarns im 12. Jahrhundert. Diss. Wien 1972.

31) E. MAROSI, Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom). *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 17 (1971) 171ff. — Ders., Esztergom zwischen Ost und West. *Zbornik za Likovne umetnosti* 15 (1979) 51-69. — L. MEZEY, Ungarn und Europa im 12. Jahrhundert, in: Probleme des 12. Jahrhunderts. Konstanz Stuttgart 1968, S. 255ff. — B. PECARSKI, Byzantine influences on some silver bookcovers in Dalmatia. Actes du XII[e] Congrès Internationale d'Etudes Byzantines. Ochrid 1961. III. Beograd 1964, S. 315ff. — BUSCHHAUSEN, 1974, S. 5ff.

32) K. LECHNER, Die Babenberger. Wien Köln Graz 1976, S. 118ff, 252ff. — G. WOLF, Die Anfänge des Stiftes Klosterneuburg. *JbLKNÖ* 29 (1944 — 1948) 82 — 117. — F. RÖHRIG, Echte und falsche Babenberger-Überlieferungen in Klosterneuburg, in: Babenberger-Forschungen. *JbLKNÖ* NF 42 (1976) 235 — 245. — R. WAGNER-RIEGER, Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg. *JbStKlbg* NF 3 (1963) 137 — 179. — A. KLAAR, Eine bautechnische Untersuchung des Altstiftes von Klosterneuburg. *JbStKlbg* NF 9 (1975) 7 — 20. — L. GRILL, Der heilige Bernhard von Clairvaux und Morimond, die Mutterabtei der österreichischen Zisterzienserklöster, in: Festschrift zum 800-Jahrgedächtnis des Todes Bernhards von Clairvaux. Wien München 1953, s. 86ff. — H. WATZL, Aus zwei verschollenen Privilegienbüchern der Cisterce Heiligenkreuz von 1246 und 1251, ebd. S. 370f. —

33) Über den Streit um die Regierungsnachfolge zwischen Adalbert und Leopold VI.: F. SCHÖNSTEINER, Die kirchlichen Freiheitsbriefe des Stiftes Klosterneuburg, *JbStKlbg* 7 (1916) Nr. 4. — FISCHER, 1815, S. 39 — 42. — UBG, I, Nr. 11. — Leopold VI. soll nach einer späteren Quelle: „das Kloster zu Neuburg gantz ausgebaut" haben. — G. WACHA, Leopold der Heilige und Klosterneuburg vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Diss. Wien 1949, S. 15, A. 5. — C. MAURER, Chronica Wiennensis: oder kurtze summarische Beschreibung von Ursprung und Erbawung des Haupt- und Kayserlichen Residentz-Statt Wienn. Wien 1662, S. 47.

34) K. J. HEILIG, Ostrom und das Deutsche Reich um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Erhebung Österreichs zum Herzogtum 1156 und das Bündnis zwischen Byzanz und dem Westreich, in: Kaisertum und Herzogsgewalt im Zeitalter Friedrichs I. Leipzig 1944, S. 1ff, dort S. 229ff. — In Klosterneuburg und in Zwettl suchte man sich eilig durch die Lektüre des Liudprand von Cremona über Konstantinopel zu informieren: A. LHOTSKY, Quellenkunde zur mittelalterlichen Geschichte Österreichs. Graz Köln 1963, S. 229.

35) UGB, I, Nr. 29 — 31, siehe auch: Nr. 28 und 113. — LECHNER, a. O., S. 245.

36) B. ČERNIK, Das mittelalterliche Lebensbild des heiligen Leopold, in: St. Leopold, 1936, S. 5ff. — Otto von Freising, Chronica VII, 21. MGH Script. Germ. S. 340. — U. KOSTERSITZ, Monumenta sepulchralia eorumque epitaphia in collegiata ecclesia B. M. Virginis Claustroneoburgi. Wien 1881, S. 1ff. — ČERNIK, 1958, S. 9. — FRA II, 4, S. 86.

37) O. MITIS, Studien zum älteren österreichischen Urkundenwesen. Wien 1912, S. 262. — MASCHEK, 1941, S. 83. — WACHA, a. O., S. 19.

38) Cont. Claustr. II. MGH SS 9, 615. — R. PÜHRINGER, Denkmäler der früh- und hochromanischen Epoche in Österreich. *Denkschriften Akad. Wiss. Wien. phil.-hist.* Kl. 70, 1. Wien 1931, S. 92. — FRA II, 4, Nr. 268, 337, 370, 409.

ANMERKUNGEN KAPITEL II

1) LUDWIG, 1929, 76-87.

2) BUSCHHAUSEN, 1979, S. 257ff. — BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 38ff.

3) Zu den Ornamenten im einzelnen: F. MÜTHERICH, Die Ornamente der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit. Würzburg 1940. — H. SCHNITZLER, Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit. Bonn 1934. Eine klare Unterscheidung zwischen rheinischen und maasländischen Ornamentemails ist bisher nicht geglückt. Nach der Jahrhundertmitte müssen unbedingt auch die nordfranzösischen Werkstätten in die Betrachtung einbezogen werden. Fast alle Stücke aus dem Kunsthandel lassen sich nicht lokalisieren. — WEISGERBER, 1940, S. 39ff.

4) Zu den Medaillonreihen mit Köpfen am Dreikönigen- und am Karlsschrein: W. D. WIXOM, The greatness of the so-called Minor Arts. The Year 1200, II. New York 1970, S. 93ff, Abb. 116 und 126. — WEISGERBER, 1940, 102, Abb. 38, bezeichnet die Braunfirnisplatten als Studienköpfe und sucht Ähnlichkeiten der Typen mit den Emails des Verduner Altars: III/2; II/14; II/7; II/12; III/14; III/4; II/4; Paulus; II/11; III/14. — CLAUSSEN, 1977, 34f sucht Beziehungen zu antiken Münzbildern und byzantinischen Elfenbeinkästchen.

5) WEISGERBER, 1940, S. 56ff, 121f, 136f. — MASCHEK, 1941, S. 79f. — Dazu ZdS, I, Nr. 574, II, Abb. 381/2. — F. STUTTMANN, Der Reliquienschatz des St. Michaelsklosters in Lüneburg. Berlin 1937. — RuM, I, Nr. G. 23. — J. SQUILBECK, Les Emaux mosans d'un autel portatif à la lumière de l'Iconographie de la Passion. *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* 37 (1965) 97-112.

6) SM, Fig. 368, 405-406. — G., Nr. 119. — Masterpieces from the Robert von Hirsch Sale at Sotheby's. London 1979, S. 64-69. — P. LASKO, Ars Sacra 800-1200. London 1972, S. 217f.

7) THEOPHYLUS PRESBYTER, Schedula diversarum artium, III, 53ff. ed. A. ILG, Wien 1884, S. 234. — Ed. CH. R. DODDWELL, London 1961, kap. LIIII, S. 105f.

8) RS., Taf. 12-13. — RS., Taf. 18-19. — RS., Taf. 22-25. — F. BOCK, Der Kronleuchter Kaiser Friedrichs Barbarossas. Leipzig 1964. — RuM., I, Nr. H 6.

9) J. PORCHER, Französische Buchmalerei. Recklinghausen 1959, S. 35f., Abb. 38, Taf. XXXII., cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 2287, fol. 1v: Taf. XXXIII. — B. ABOU-EL-HAJ, Consecration and investiture in the Life of Saint-Amand, Valenciennes, Bibl. Mun. Ms. 305. The Art Bulletin 61 (1973) 342-358.

10) M., VIII, Taf. 16. — BUSCHHAUSEN, 1965, Abb. 35 und 38. — G., Nr. 90 mit farb. Abb.

11) RS., Taf. 84-89, Taf. III. — BUSCHHAUSEN, 1979, Abb. 126-127.

12) BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 38ff. — J.-J. MARQUET DE VASSELOT, Musée national du Louvre, catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émmaillerie et des gemmes. Paris 1914, Nr. 50. — BUSCHHAUSEN, 1965, S. 43.

13) H. SCHNITZLER, Die Sammlung des Baron von Hüpsch. Darmstadt Köln 1964, Nr. 45.

14) HAHNLOSER, 1952, S. 454f. — Ders., 1953, S. 188-190, der vorgeschlagenen Farbentwicklung kann ich nicht folgen, wohl aber der stilistischen Evolution, vorgeführt an: I/2; I/1; II/3; III/3; I/12; II/9; III/9; III/15; III/12; III/17. — Besonders: FILLITZ 1979, S. 281f.

15) RÖHRIG, 1979, S. 53. — SM., Abb. 517. — DEMUS, S. 21, Abb. 26. — Ders., Zu Nikolaus von Verdun, 1973, S. 141-149. — DOBERER, 1977, S. 13.

16) Ehemals Coll. Dutuit, Paris, Petit Palais: PH. VERDIER, Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier. CCM 16 (1973) 110, Taf. V. — FF, S. 66, 68. — Metropolitan Museum, New York: W. H. FORSYTH, Around Godefroid de Claire. MMB 24 (1966) 305-315. — Mauritius-Tragaltar, Siegburg, St. Servatius: RS, 155. — Malmesbury Ziborium: G, Nr. 114. — Eilbertus-Tragaltar, RuM, II, Taf. 10. — Gregorius-Tragaltar, RS, 154. — Tragaltar Mönchen-Gladbach: RS, 140. — Buchdeckel Trier: RS, 9. — Chantilly, Musée Condé: G, Nr. 103. — Didron, in: Annales archéologiques 8 (1848) 1-16, Taf. I. — Reliquiar aus Lette: SK, Abb. 232. — Patene aus Wilten: Wien, Kunsthist. Mus.: H. FILLITZ, Kat. Plastik Kunstgew. I. Wien 1964, Nr. 69. — Aachener Radleuchter: BOCK, Taf. 12.

17) Armilla, Louvre zu Paris: G, Nr. 119: — C. DREYFUS, Une plaque d'émail mosane. MM 35 (1935-1936) 173-178. — RM, Nr. 52. — SM, 405. — ZdS., I, Nr. 541, II, Abb. 331.

18) Berlin. Stiftung Preußischer Kulturbesitz: ZdS, Nr. 797.

19) F. STOHLMANN, Gli smalti del Museo Sacro Vaticano (Catalogo del Museo Sacro delle Biblioteca Vaticana II). Città del Vaticano 1939, Nr. S 7. — BUSCHHAUSEN, 1974, S. 19f.

20) DOBERER, 1977, S. 12ff, glaubt, die Vorzeichnung auf der Rückseite der Tafel III/17 mit den Drei Frauen am Grab sei durch die Weltgerichtsdarstellung auf der Vorderseite ersetzt worden und postuliert daraufhin eine weitgehende Planänderung, nach welcher das ursprüngliche Konzept auf Grund des genannten Wandbehangs und der Hildesheimer Retabel-Tafeln, ZdS. Nr. 574, fünfzehn Kolumnen mit typologischen Bildern, davon allein drei aus der Auferstehung, enthalten hätte und die 15. Kolumne unmittelbar an die vertikale Inschrift auf dem rechten Rand des dritten Flügels angeschlossen hätte. Erst während der Arbeit hätte man das typologische Programm verkürzt und den rechten Teil durch zwei Kolumnen mit dem Weltgericht ausgebaut. Gegen eine solche Planänderung sprechen erhebliche Einwände: Rückseitenzeichen, vorgegebenes Material, zweimalige Darstellung der Grabeswächter.

21) H. R. HAHNLOSER, Magistras latinitas und peritia greca. Festschrift für H. VON EINEM zum 65. Geburtstag. Berlin 1965, S. 77-93. — O. DEMUS, Zur Pala d'Oro. *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 14 (1967) 263-279. — J. DEER, Die Pala d'Oro in neuer Sicht. BZ 62 (1969) 308-344. — DÖLGER, Regesten, II, 1081. — E. FRANCES, Alexis Comnène et les privilèges octroyés à Venise. *Byzantinoslavica* 29 (1968) 17-23. — G. MATTHIAE, Le porte bronzee bizantine in Italia. Rom 1971, S. 83ff, Taf. 49ff. — M. E. FRAZER, Church doors and the Gates of the Paradise: Byzantine bronze doors in Italy. DOP 17 (1973) 146ff.

22) P. C. CLAUSSEN, Goldschmiede des Mittelalters. Quellen zur Struktur ihrer Werkstatt am Beispiel der Schreine von Sainte-Geneviève in Paris, Westminster Abbey in London. St. Gertrud in Nivelles und St. John in Beverley. ZDVK 32 (1978) 46-85. J. DEÉR, Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit. Festschrift H. R. HAHNLOSER. Basel Stuttgart 1961, S. 1-56. — RuM, II, S. 90f.

23) SM, 440.

24) L. PRESSOUYRE, „Bertolomeus me fecit" ou les brouillons d'un l'orfèvre inconnu. Note préliminaire sur les émaux du Gault-la-Forêt. *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques.* N. F. 7 (1971) 131-149.

25) DEMUS, Darstellungen, 1973, S. 283-286.

26) VERDIER, RBAHA 44 (1975) 39. — E. MOLINIER, La collection Spitzer, I. Description de l'orfèvrerie religieuse. Paris 1890, Nr. 10.

27) BUSCHHAUSEN, 1965, S. 53f, Abb. 31. Die Zeichnung von J. Delsenbach, die als Grundlage des Kupferstichs gedient hat: P. LASKO, Ars Sacra. 800-1200. London 1972, S. 218, A. 123, Abb. 250.

28) L. PETKE, Provenienz und Datierung des Evangeliars von Averbode. *Scriptorium* 33 (1979) 206- 218. — G. CHAPMAN, The Bible of Floreffe, redating of a romanesque manuscript. *Gesta* 10,2 (1971) 49-62. — H. KÖLLNER, Zur Datierung der Bibel von Floreffe. Bibelhandschriften oder Geschichtsbücher, RuM, II, S. 361ff. — F. MASSAI, Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XIe et XIIe siècles. Pour une critique d'origine plus méthodique. CCM 3 (1960) Nr. 58.

29) DEMUS, 1951, S. 19f. — Ders., Darstellungen 1973, S. 283.

30) Farb. Abb: F. CROOY, Les émaux carolingiens de la châsse de saint Marc à Huy-sur-Meuse. Paris 1948. — J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Nouvelles notes au sujet des émaux champlevés de la châsse dite de saint Marc à Huy. *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* 1949, S. 24-41.

31) W. DYNES, The illuminations of the Stavelot Bible. New York London 1978, Taf. 63. — Ders., The Dorsal figure in the Stavelot Bible. *Gesta* 10,2 (1971) 41-48.

32) Die Sammlung des BARON VON HÜPSCH, Nr. 51. — RuM, I, Nr. J23 Abb. 2.

33) J. PORCHER, Französische Buchmalerei. Recklinghausen 1959, Taf. XXIX. — H. FILLITZ, Das Mittelalter (*Propyläen Kunstgeschichte 5*). Berlin 1969, Taf. LII. — N. GARBORINI, Der Miniator Sawalo. Diss. Köln 1978, S. 233, Nr. 38.

34) BUSCHHAUSEN, 1965, Abb. 34, Beispiele S. 51. — BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 48-50. — PH. VERDIER, A Mosan plaque with Ezechiel's vision of the sign Thau (Tau). *The Journal of the Walters Art Gallery* 29-30 (1966-1967) 12ff.

35) J. J. MARQUET DE VASSELOT, Catalogue sommaire de l'Orfèvrerie, de l'Emaillerie et des Gemmes du Moyen-Age au XVIIe siècle. Paris 1914, Nr. 14, Taf. 11, Abb. 39, Inv. Nr. 6272.

36) U. GRAEPLER-DIEHL, Eine Zeichnung des 11. Jahrhunderts im Codex Sangallensis 342. Festschrift K. H. USENER, Marburg 1967, S. 167-180. — O. VON GEBHARDT, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch. London 1883, Taf. XV. — H. LEISINGER, Romanische Bronzen. Zürich 1956, Taf. 58.

37) Der liber Ekkeharts IV. nebst den kleinen Dichtungen aus dem Codex Sangallensis 393, ed. J. EGLI, St. Gallen 1909, S. 95. — M. R. JAMES, On the paintings formerly in the choir at Peterborough. *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society* 9,2 (1897) 193, Nr. XXVII.

38) L. RÉAU, 1943, S. 103ff. und 1953, S. 171 hatte zuerst auf stilistische Unterschiede innerhalb des Verduner Altars aufmerksam gemacht und glaubte diesen von mehreren Meistern (*un travail collectif*) geschaffen, jedoch rechnete er auch die Tafeln von 1331 zum ursprünglichen Ambo. Erst R. HAMANN-McLEAN, 1972, S. 43ff. sieht in den Emailtafeln von 1181 vier Richtungen des Nikolaus-Stils, unter den beiden besten Meistern A und B sei Nikolaus selbst zu suchen. Die Scheidung der Meister kann man kaum nachvollziehen, RuM, II, S. 225, aber „die Schwierigkeit liegt darin, daß man weitgehend mit Entwürfen des Hauptmeisters rechnen muß, besonders bei ungewöhnlicher Thematik. Das gilt vor allem für die rechte Hälfte des Altars, wo deutlich eine gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Werkstattgenossen zu beobachten ist". Beide Hauptmeister hätten sowohl am Verduner Altar als auch am Dreikönigenschrein zu Köln gearbeitet, der schließlich nach 1164 geplant gewesen sein könne. A „Drei Engel-Meister": I/1; II/1; I/2; II/2; II/4; II/5; II/11; II/13; III/16-17. — C_1 „Melchisedech-Meister": I/1; I/4; III/4; II/3; II/9. — C_2 „Osterlamm-Meister": III/6; I/7; I/12; II/14-15. — D „Ägypten-Meister": I/5-6; I/9; III/9; III/11-14. — B_1 „Meister der Simson-Verkündigung": III/1, 3, 5; I/11; I/14; I/16; II/16; I/17; II/17. — B_1 „Meister der Simson-Geburt": III/2; II/6-7; II/12; I/13; I/15; III/15. — B. FÄTHKE, 1972, unterscheidet sogar fünf Handschriften. A: III/4; II/1; II/3; II/4; II/6-7; II/11-14; III/17. — B: III/1; I/3. — C: I/7. — D: I/6. — E: I/12. Den Meister A leitet er aus Saint-Gilles-du-Gard ab, und gibt zu jedem Meister einen stilistischen Kriterienkatalog; welchen R. HAMANN-McLEAN erst 1979, S. 257ff für seine Tabellen von 1972 nachgeliefert hat, und dabei diese insofern korrigiert, als er II/9 dem Meister A zuschreibt, weil sie die zentrale Komposition des ganzen Ambo sei. Der Meister A habe einen ausgereiften Stil, sei leidenschaftlicher Beobachter, sei der Subtile, Empfindsame, Fromme und daher wohl Nikolaus (oder dieser sei doch der Meister C?). Gegen diesen setze sich der Meister D des Abrahamopfer ab, ein Schlächtertyp, sicherlich ein Könner, der aber die Gewalttätigkeit geliebt habe, wie man an dem Knüppel in der Hand des Moses (I/6) sehe (der von Gott gegebene Stab, er mußte doch wohl betont werden). Meister B führe zum Marienschrein in Tournai, A und B seien auf dem ganzen Altar vertreten, C nur am Anfang und durch D abgelöst. A und C führten zu den Propheten, D und B zu den Aposteln des Dreikönigenschreins. „Die Beteiligung mehrerer individuell faßbarer Kräfte an den uns bekannten Meisterwerken macht verständlich, daß mehrere große Unternehmungen in einer Werkstatt nebeneinander herlaufen konnten, was allein die sich überlappenden Daten von Annoschrein, Kölner Schrein und Klosterneuburger Altar schon nahelegen". — R. HAMANN-McLEAN, Das Stilproblem bei Nicolaus von Verdun. *Kunstchronik* 30 (1977) 73-74: „Der durch Händescheidung bedingte Verlust an Querverbindungen innerhalb des Ambo wird durch Längsverbindungen von Werk zu Werk wettgemacht, mit anderen Worten Werkstattgeschichte als Geschichte des Neben- und Miteinander verschieden gearteter, maßgebender Kräfte an verschiedenen gemeinsamen Werken: Klosterneuburg, Dreikönigenschrein, Annoschrein . . . Marienschrein Tournai . . . Stilanalyse zerpflückt nicht das Kunstwerk, sondern schafft Längsschnittsynthesen, die den verschiedenen schöpferischen Kräften einer Werkstatt gerecht werden und der großartigen Vielfalt in der Einheit, so daß trotz der großen Verluste an Werken und Kontrollmöglichkeiten der Begriff Nikolaus sich mit neuem Inhalt füllt und präziser definiert ist". Für die Händescheidung nach vorgeschlagenem Schema lassen sich am Verduner Altar auch nicht die geringsten technischen Indizien finden. Außer einem allgemeinen Hinweis auf römische Kleinbronzen, Byzanz und den schon von A. WEISGERBER, 1940, S. 71ff, 80 ff, Abb. 25-26 veröffentlichten Vergleich vom Meister B mit den Tugendemails am Heribertschrein zu Köln weiß R. HAMANN-McLEAN offensichtlich keine Voraussetzungen für den Nikolaus-Stil zu nennen. Statt eines genialen Künstlers, welcher, wie nur ganz wenige in der Kunst, über die Traditionen hinauswächst zu neuen Wegen der Darstellungen, ist es jetzt eine ganze Schar, die voraussetzungslos plötzlich in einem annähernd gleichen Stil arbeitet. Die äußerst subtilen Analysen von H. FILLITZ, 1979, S. 279ff., erklären die Unterschiede der einzelnen Tafeln viel sinnvoller als die Händescheidung, denn sie hat für alle Abweichungen vom vermeintlichen Idealschema, mögen sie auch auf noch so divergierenden Voraussetzungen, wie etwa Modus, Thema, Expression, Repräsentation, Narration der Darstellung beruhen, nur den einzigen Fluchtweg in das Postulat eines neuen Meisters. Meines Erachtens wird hier die Vielfalt einer Künstlerpersönlichkeit geleugnet.

39) K. H. USENER, Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 7 (1933) 91ff. — RK., Nr. 2. — SM., Fig. 349-351. — COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Note au sujet de la châsse de Saint-Hadelin. RBAHA 20 (1951) 15ff. — RuM., I, Nr. G4.

40) BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 85, Abb. 288. — D. KÖTZSCHE, Fragmente eines romanischen Emailwerkes. Festschrift H. SWARZENSKI: Berlin 1973, S. 155, Abb. 6

41) RuM., I, Nr. G1 — E. KLEMM, Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet. Wien 1973, Abb. 19. — H. SWARZENSKI, Mosaner Psalterfragment. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78 A 6 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz-Berlin. Graz 1974, fol. 10r.

42) Kat: Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600. Münster 1966, Nr. 193, Abb. 187.

43) M. LAURENT, Petit retable mosan du XIIe siècle. *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* 3. F. 5 (1933) 27-31. — Ders., Note complémentaire sur un retable mosan, ebd. S. 118.—SQUILBECK, Les émaux, S. 97ff, Fig. 2.

44) P. ČERNÝ, Ein Einzelblatt mit Kreuzigungsdarstellung in Stockholm. Nationalmuseum Bulletin 2 (1978) 102-112, siehe auch das Kreuzigungblatt im Sakramentar aus Maria Laach, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 891, fol. 55v, ebd. Fig. 3.

45) Kat. Romanische Kunst in Österreich. Krems 1964, Nr. 129, Abb. 29.

46) RS., Nr. 28. — SCHNITZLER, Albinusschrein, Abb. 48.

47) E.G.MILLAR, The St. Trond Lectionary. Oxford 1949. — D. H. TURNER, From the Library of Eric George Millar. *The British Museum Quarterly* 30 (1966) 80. — J. STIENNON, Du Lectionaire de Saint-Trond aux Evangiles d'Averbode. *Scriptorium* 7 (1953) 37-50.
48) VERDIER, Emaux mosans, S. 17ff. — SM., Abb. 379.
49) J. J. M.TIMMERS., St.-Servatius' Noodkist en de Heiligdomsvaart. Maastricht 1962, Abb. 26-27
50) BUSCHHAUSEN, 1974, Taf. 1a.
51) CHAPMAN, The bible of Floreffe, Fig. 5.
52) Über die Südfassade der Grabeskirche habe ich eine Publikation vorbereitet, (*Byzantina Vindobonensia)*. Zur Literatur: H. BUSCHHAUSEN, Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II. Wien 1978, S. 161, 198.
53) BUSCHHAUSEN, 1979, S. 258ff.
54) KLEMM, a. O. S. 81ff, 93ff.
55) W. DYNES, The illuminations of the Stavelot Bible. New York 1978. — D. DENY, The historiated initials of the Lobbes Bible. RBAHA 45 (1976) 3-26.
56) DREXLER, 1894, Abb. S 148/149.
57) SAXL-SWARZENSKI, S. 15. — SM; 448. — G., Nr. 115
58) BUSCHHAUSEN, 1979, S. 252f. Abb. 133-135.
59) Beispiele: BUSCHHAUSEN, 1965, S. 32ff. — BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 53ff. — BUSCHHAUSEN, 1965, S. 29ff.
60) BUSCHHAUSEN, 1979, S. 264ff, Abb. 155 mit der direkten Quelle, der Hymne Zyma vetus expurgetur, AH 54, 149.
61) Kat. Les manuscrits a peintures en France du VIIe au XIIe siècle. Paris 1954, Nr. 130.
62) RuM., I, Nr. J 29.
63) E. KITZINGER, I mosaici di Monreale. Palermo 1960, Taf. 51. — PH. VERDIER, Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier. CCM 16 (1973) 97-121. — J. BRODSKY, The Stavelot Triptych: Note on a Mosan Work. *Gesta* 11,1 (1972) 19-33. — Ders., Le groupe du triptyque de Stavelot: notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis. CCM 21 (1978) 103-120. — VERDIER, Emaux mosans, S. 5-17. — Nicht zugänglich ist mir die Dissertation: W. VOELKLE, The iconography of the Finding of the True Cross in Mosan Art in the Last Half of the Twelfth Century. New York 1968.
64) RS., Taf. 85. — SM., Fig. 413. — Zum Folgenden: RS., Taf. 90-95. — S. TROLL, Funde zum Heribertschrein. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 11 (1939) 26-55.
65) Zuletzt: D. KÖTZSCHE, Die Kölner Niello-Kelchkuppa und ihr Umkreis, in: The Year 1200, III. New York 1975, 139-154.
66) SK., S. 343, Nr. 289. — Masterpieces from the Robert von Hirsch Sale at Sotheby's. London 1979, S. 71.
67) A. GOLDSCHMIDT, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, I. Berlin 1914, Nr. 47.
68) C. GASPARD-F. LYNA, Les principaux manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Paris 1937, Taf. X.
69) P.C. MAYO, The Crusaders under the Palm. Allegorical plants and cosmic Kingship in the Liber Floridus. DOP 17 (1973) 29-67.
70) Catalogue générale des manuscrits des Bibliothèques publiques des départements, III. Saint-Omer. Paris 1861, S. 16ff. — SM., Fig. 494. — Kat. L'Art du moyen-âge en Artois. Arras 1951, Nr. 28.
71) SM., Fig. 493. — K. SUDHOFF, in: Beitr. zur Geschichte d. Medizin i. Mittelalter 1 (1914).
72) L. GRODECKI, Le vitrail roman. Fribourg 1977, S. 140ff.
73) BUSCHHAUSEN, 1975, Abb. 31-38.
74) M. HARRISON, The early stained glass of Canterbury Cathedral. Princeton NJ 1977, Fig. 13 und Fig 8. — GRODECKI, a. O., S. 203ff.
75) A. SCHNITZLER, Der Meister des Dreikönigenschreins, S. 422, Abb. 24 und 1. — G. N. ČUBINAŠVILI, Gruzinskoe čekannoe iskusstvo. Tiflis 1959, Abb. 139 und 162.
76) R. HAMANN-McLEAN, 1977, S. 253f, Abb. 6-7.
77) K. WEITZMANN, Byzantium and the West around the Year 1200. In: The Year 1200, a symposium. New York 1975, 53-73, dort S. 65f.
78) E. KITZINGER, The mosaics of the Capella Palatina in Palermo,. *The Art Bulletin* 31 (1949) 269-292. — Ders., Norman Sicily as a source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century. In: Byzantine Art a Western Art, Lectures. Athen 1966, S. 123-147. — Ders., Byzantium and the West in the second Half of the Twelfth Century: Problems of stylistic relationships. *Gesta* 9,2 (1970) 49-56.
79) E. KITZINGER, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. DOP 20 (1966) 25-47, Abb. 14-20.
80) WEITZMANN, Byzantium, S. 66, Fig. 31-32. — D. MURIKI, The Cupola decoration of St. Hierotheos near Megara. Athens Annals of Archaeology 11,1 (1978) 115-142.
81) O. DEMUS, Byzantine Art and the West. New York 1970, S. 180ff. — O. HOMBURGER, Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. Festschrift J. GANTNER. Frauenfeld 1958, S. 29-45.
82) BUSCHHAUSEN, 1974, S. 5ff, Taf. 3 a-c.
83) FILLITZ, 1973, S. 279ff. — SWARZENSKI, 1974, S. 111ff. — P. C. CLAUSSEN, Das Reliquiar von Montier-en-Der. *Pantheon* 36 (1978) 308-319. — E. MARTENE-U.DURAND, Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, I. Paris 1717, S. 98.
84) FILLITZ, 1979, S. 279ff.
85) W. SAUERLÄNDER, Intentio vera nostra est manifestare ... ea, que sunt, sicut sunt. Bildtradition und Wirklichkeitserfahrung im Spannungsfeld der staufischen Kunst, in: Stauferzeit. Geschichte Literatur Kunst. Stuttgart 1979, S. 119-128.

ANMERKUNGEN KAPITEL III

1) H. ZEIBIG, Die Kleine Klosterneuburger Chronik, *Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen* 7 (1851) S. 227ff. — RÖHRIG, 1955, S. 21-22. — ČERNIK, 1958, S. 17. „Anno Domini 1322 ... In demselben jar an des heilligen creutztag in dem herbst da pran daz closster alls ab und waz vor der prunst ee alles mit ziegeln gedeckht. Und die statt pran auch mer dann halbe auß, und daz feur erhebt sich in der statt und kham in daz closter, und verfieln guetter glockhen zwelff. Die groß taffl hat man khaumb erredt mit wein. Es lag vil traidt in der pfister. Das gab man alweg ain trag umb die ander an die ziln. Zu derselben zeit was brobst Steffan. Der verschickht seine münich all in ander closter und ließ nuer ain dechandt hie und vier gesenckhherrn. Die stuben auf der oberen khamer waz ir refennt untz in daz drit jar ... Anno Domini 1324 volbracht man daz glockhauß ... Er schueff, daz man die schön daffl füret geen Wienn under die goldtschmit. Die verneuertn sy wider mit goldt und machtn daz schön zybarn darauf und unnser Frauen pilt mittn in der eeren darein. Aber die hauer clafften in dem pirg, er hiet die taffl den Juden vesetzt und hiet damit gepauet, sam sie noch vill claffen." H. MASCHEK, Deutsche Chroniken. Leipzig 1936, S. 286f.
2) MGH SS IX, 755f, ČERNIK, 1958, S. 18. übersetzt: RÖHRIG, 1955, S. 22: „1330 ... In diesem Jahr wurde *in primis vesperis Exaltacionis sancte crucis* (also am 13. September) die Kirche von Neuburg von einem schweren und unerträglichen Unheil getroffen. Denn beide Klöster, sowohl das der Chorherren als auch das der Chorfrauen, sanken in Schutt und Asche, nicht durch eigenes Feuer, sondern durch einen Brand, der anderswo ausbrach, nämlich in der Stadt. Dies geschah zur Zeit des Herrn Stephan, der im folgenden Jahr das zerstörte Kloster lobwürdig wiederherstellte". Handschrift 963, fol. 41r der Stiftsbibl.: ČERNIK, 1958, S. 17-18 und RÖHRIG, 1955, S. 22: „Im Jahre des Herrn 1330 begann ich, dieses Psalterium zu schreiben, und als ich zur Stelle kam ‚Deus venerunt' (Ps.78,1), wurde das Stift vom Feuer ergriffen, das von der Stadt her kam, und zur Gänze eingeäschert. Dies geschah während der Regierung des ehrwürdigen Propstes Stephan, der im folgenden Jahre das Chorherrenstift wiederherstellte. Ich, Leutold, war damals sein Scholare".
3) RM, Nr. 26. — T., Abb. 297-298.
4) TH. TARBÉ, Recherches historiques et anecdotiques sur la ville de Sens sur son antiquité et ses monuments. Paris[2] 1888, S. 184-185.
5) LUDWIG, 1929, S. 76ff, S. 79: „Doch sind wir in der glücklichen Lage, auch wenn die Inschrift von einer Erweiterung nichts berichten würde, aus dem Inschriftbande in seiner heutigen Einteilung und Gestalt mit zwingender Notwendigkeit schließen zu können, daß neue und zwar wieviel neue Bildtafeln damals hinzugefügt wurden ..." Es folgt die Verschiebung der Inschriftverse, die Raumgewinnung von 10 Bildbreiten, also 6 Tafeln und Zwischenräumen; auf diese Weise war der Flügelaltar aus zwei Seitenteilen und einer Mitteltafel von der Breite der beiden Seitentafeln vereint zusammengesetzt. Der Mittelteil ist durch 1 cm breite Metallstege aus gestanztem Blech unterteilt S. 85: „An der Trennungslinie der drei Teile des Mittelfeldes findet sich jedoch folgende Abweichung von der genannten Anordnung: Die Bogenwangen der Umrahmungsbogen schmiegen sich hier nicht — wie an das senkrechte Schriftband — enge und tangential an die Trennungsstäbe an, sondern sie zeigen eine in der Richtung gegen die Trennungsleiste ausladende, schulterartige Erweiterung in der Breite und Länge der Bogenbreite, in die auch das Oberflächenornament des Bogens mit einer Zierfigur hineinragt, die von der dem Umriß folgenden weißen Emailumrahmung mitumschlossen wird. Hier ruht jeder der so verbreiterten Bogen mittels einer seiner Grundlinie entsprechenden verbreiterten goldenen Kämpferplatte auf zwei Säulen, ebenso wie in der Mitte der Felder die zwei aneinanderstoßenden Bogen ... Die doppelte Breite einer Bogenschulter, vermehrt um die Breite des Tren-

nungsstabes, entspricht nahezu genau der Strecke, um die der die Mitte des Spruchbandes im Mittelfeld bezeichnende Stern in der obersten Zeile aus der Mittelachse nach links verschoben worden ist. Als das Mittelfeld nur aus sieben Bildgruppen bestand, lag weder die Notwendigkeit noch auch die Möglichkeit einer Unterteilung vor." — Verfehlte Rekonstruktion bei KIESSLINGER, 1925, S. 106.

6) Im Folgenden nach RÖHRIG, 1979, S. 38ff und G. SCHMIDT, 1959, S. 26f, siehe auch: Ders., Die Wiener Bibla Pauperum. Österreichische Nationalbibliothek. Illuminierte Handschriften in Facsimile. Wien 1962. — Die eigentliche Hochblüte der gotischen Buchmalerei in Klosterneuburg ist bereits unter Propst Berthold (1306-1317) anzusetzen, dazu: G. SCHMIDT, Der Codex 650 A der Stiftsbibliothek und die Klosterneuburger Buchmalerei des früheren 14. Jahrhunderts. *JbStKlbg* NF 3 (1963) 181ff. Ferner: Kat. Klosterneuburg. Zentrum der Gotik. Klosterneuburg 1961, S. 8ff. — Aus dieser Schule ist auch die um 1320-1330 entstandene Biblia Pauperum entstanden: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1198, welche für die Ergänzungen der sechs Tafeln I-III/8 und 10 am Verduner Altar maßgeblich gewesen ist. Am Bild mit der Gefangennahme Christi ist die erste Emailtafel von der Bildlegende verlorengegangen, man ergänzte sie schon im vergangenen Jahrhundert fälschlich zu OSCVLO TEXP/E TRADIT TRADITOR ISTE (mit diesem Kuß, Christus, verrät dich dieser Verräter). Nun kopieren von den Ergänzungen des Verduner Altars zwei der Bilder samt ihren Inschriften sowie alle zugehörigen vier Propheten die entsprechende typologische Reihe der Biblia Pauperum, cod. 1198, fol. 6r. Danach ist die erste verlorengegangene Emailtafel der Bildlegende zum Verrat des Judas zu korrigieren in: PER PACEM CHRIST/E TRADIT TRADITOR ISTE (Durch den Friedenskuß, Christus, verrät dich dieser Verräter). Die richtige Lesung wird bestätigt durch den Inschriftplan des 18. Jahrhunderts, welcher noch die Lesung der Armenbibel liefert. Auf den Emailtafeln der Rückseite der Legende zum Bild von Kain und Abel fand man 1949 die verworfene Inschrift zur Ermordung des Jonathan: VERBA GERENS..., also zum zweiten typologischen Bild der genannten Reihe in der Armenbibel. Man sollte meinen, daß der gotische Künstler ursprünglich die beiden typologischen Bilder der Armenbibel kopieren sollte; als man jedoch bemerkte, daß ja das Bild mit Abner nicht ante legem stattgefunden hatte, hätte der Meister das obere Bild in das untere Register zu verlegen gehabt und die Rückseiten der Emailtafeln für die Legende des ursprünglich zweiten Bildes für die Legende des neuen Bildes im oberen Register wiederverwenden müssen. „Nun spricht aber ein Umstand gegen diese Annahme: bei den schon erwähnten Restaurierungsarbeiten fand sich auf der Rückseite des oberen Bogens der Umschrift zur Ermordung Abners der Name Jacob, offenbar als verworfene Vorform für den Namen Joab, der jetzt — richtig — auf der Vorderseite eben dieses Plättchens zu lesen ist. Dieser Irrtum... spricht dafür, daß zunächst eine fehlerhafte Vorlage verwendet wurde. Tatsächlich gibt es einige Exemplare der Biblia Pauperum, in denen diese Namensverwechslung auftritt: die Unterfamilie Benediktbeuren (Clm 4523 und 8121), sowie — wohl ohne Zusammenhang mit diesen bayrischen Handschriften — Wien II (ÖNB, cod. 4477; Stammbaum St. Florian). Diese Tatsache legt die Vermutung nahe, in Klosterneuburg habe es zunächst nur ein Armenbibel-Exemplar gegeben, das entweder der bayrischen Unterfamilie Benediktbeuren angehörte, oder Wien II nahestand. Erst im Zuge der Wiederherstellungen am Emailwerk... besorgte man sich von den St. Florianer Chorherren eine Biblia Pauperum des dortigen Typus; diese legte man nun den Ergänzungen zugrunde und ließ sie zugleich auch in Codexform kopieren."

7) KIESSLINGER, 1925, S. 105: Nennung von neun Goldschmieden mit festem Sitz in der Stadt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

8) HEUSER, 1974, S. 83ff, 186ff, Nr. 103. — H. FILLITZ, in: Kat: Die Zeit der frühen Habsburger. Wiener Neustadt 1979, S. 99ff., Nr. 294-295. — FRITZSCHE, S. 87ff, 94f., Abb. 182.

9) RÖHRIG, 1965, S. 26ff.

10) E. FRODL-KRAFT, Die mittelalterliche Glasmalerei in Niederösterreich, I. Wien Köln Graz 1972, S. 163ff, 169ff, Fig. 47-49, Taf. XIIff, Abb. 541, 544, 545, 547, 557. Ob Stephan von Sierndorf aber das bereits ergänzte Programm des Klosterneuburger Ambo kopiert hat und die beiden nichttypologischen Reihen mit den Eschata fortgelassen hat, oder ob das ursprüngliche Programm ohne die Ergänzungen nachgeahmt ist, läßt sich auf Grund des Erhaltungszustandes nicht entscheiden, womit auch die Argumente für die Datierung der Glasfenster entfallen.

11) UGB Nr. 603. — B. ČERNIK, 1958, S. 3. — W. PAUKER, 1936, S. 7-8. — JL 7861. — Zum Altar als monumentalem Erstwerk der gotischen Tafelmalerei nördlich der Alpen Zitat aus O. PÄCHT, 1929, S. 6. — Die Bedeutung von Klosterneuburg zu Beginn des 14. Jh. G. SCHMIDT, in: Kat. Klosterneuburg Zentrum der Gotik. Klosterneuburg 1961, S. 8-11, dort auch der Kruzifix, Nr. 131. — Die Quellen geben keine Auskunft darüber, für welchen Altar Stephan von Sierndorf sein großes gotisches Kunstwerk bestimmt hat; gewiß aber wird es eine zentrale Stelle in der Kirche eingenommen haben. Auf seine Doppelfunktion als Kreuzaltar und als Marienaltar mag aber die Kleine Klosterneuburger Chronik hinweisen. RÖHRIG, 1954, S. 24 und SCHABES, 1930, S. 29 sprechen sich für einen gotischen Volksaltar, und zwar vor einem Lettner auch im 14. Jahrhundert aus. LUDWIG, 1951, S. 200 postuliert einen freistehenden Hochaltar, mit den Bildern zum Langhaus und die Emails zum Chor ausgerichtet. Obwohl der Hochaltar ein Marienaltar war, und der Goldschmied Veit Widemann 1589 den „hochaltar" gereinigt und poliert hat, reichen die Vermutungen doch nicht aus, den Verduner Altar schon zu diesem Zeitpunkt als in der Apsis befindlich anzusehen. Für die Aufstellung des Altars in einer Doppelfunktion als Abschlußwand und als Altaraufsatz eines Kreuzaltars anstelle des Lettners sprechen zwei Quellen (siehe dazu auch die Dokumentation): Als 1590 Propst Balthasar Polzmann beim Schnitzer Stahel einen neuen Volksaltar bestellte, verlangte er „ain geschnitzte altar taffl in der größ und höch, wie im der ort in der khirchen, als man bederseits in den chor eingeht, ist fürgezaigt worden, ..." Das könnte bedeuten, daß man nach der Restaurierung und Umsetzung des Verduner Altares als Hochaltar 1589 in der Hauptapsis einen neuen Altar wünschte, der Bezug nahm auf den Vorgänger „als man bederseits in den chor eingeht". Für eine Aufstellung als Kreuzaltar spricht auch die Quelle von 1703, in der eine Kanzelrenovierung in enge Verbindung mit dem Altar gebracht worden ist. Als Dokumentierung dafür, daß der Altar an exponierter Stelle in der Kirche stand und dem Volk frei zugänglich war, dürfen auch die Nameneinritzungen auf den Temperabildern angesehen werden. Die älteste dieser bedauerlichen Verschandelungen trägt das Datum 1502. Kaum jedoch dürften sie ein hinreichendes Argument dafür sein, daß der Altar mit den Tafelbildern zum Langhaus hin ausgerichtet gewesen sei.

12) Die Veröffentlichung der gotischen Tafelbilder durch G. Fritzsche wird M. Koller durch einen Bericht über die Restaurierung bereichern. Dieser Dokumentation, die ebenso die Fragen um Art und Montierung des gotischen Rahmens behandelt, soll hier nicht vorgegriffen werden. Es sei zur Frage der für gotische Flügelaltäre ungewöhnlichen, festen Verleimung von Rahmen und Holzträger nur hingewiesen auf das Rechnungsbuch vom September 1833 (siehe Dokumentation). Danach hat Danninger seinen Lohn erhalten „für Restaurierung des Verduner Altares und fürs Herabnehmen und Aufmachen der Rahm bey dem Hochaltar". Dieses Herabnehmen und Aufmachen könnte sich beziehen auf eine neue Verleimung des gotischen Holzrahmens mit dem Holzträger des Verduner Altars nach der Herstellung des neuen Holzaufbaues, den der Stich von Festorazzo überliefert. Da Danninger ein Bronzearbeiter ist — also damit eine ihm etwas fachfremde Arbeit übernommen hätte — würde das die ungebräuchlich feste Verleimung erklären, die bis zur letzten Restaurierung der Tafeln Rahmen und Tafeln zu „einer untrennbaren Einheit" zusammenfügte, wie die Berichte es nennen.
Abgesehen von dieser Anmerkung werden hier nur wenige Fakten erwähnt, die zum Verständnis des Textes und zur Erläuterung des gegebenen Vorschlags zu Aufstellung und Rekonstruktion des Altares in gotischer Zeit beitragen. Der Holzträger, in den auf der einen Seite die Vertiefungen zur Aufnahme der Emails geschnitzt sind, dient auf seiner Rückseite als Grund für die Temperabilder. Gemäß der Technik gotischer Flügelaltäre ist um ihn der Rahmen angebracht, der in seinen Unter- und Seitenkanten heute noch im Originalzustand aus Eichenholz vorhanden ist. Unter mindestens vier Übermalungen konnte an mehreren Stellen eine zinnoberrote Originalfassung auf Leinwand nachgewiesen werden. Probleme in Bezug auf seine ursprüngliche Erscheinungsform bereitet der obere Abschluß. Das Bildfeld geht hier, im Gegensatz zum seitlichen und unteren Rand, direkt bis zur Holzkante; auf der Emailseite endet der Holzträger mit dem oberen Ornamentband, während an den anderen Kanten noch Platz zum Überlegen des Rahmens ist. Die Holzuntersuchungen der oberen Zierleiste haben ergeben, daß nur noch an einigen Stellen das ursprüngliche harte Eichenholz fragmentarisch erhalten, die Ornamentborte jedoch aus weichem Holz ist. Dieses Ergebnis bestätigt, daß der Stich um 1840 ein genaues Abbild des Altarwerkes im Zustand nach der Restaurierung von 1833 gibt. Verglichen mit dem Photo, das den Zustand nach der Restaurierung von 1865 zeigt, darf ergänzend zum Untersuchungsergebnis von M. Koller folgendes festgestellt werden: die Kehlung über dem Ornamentstreifen der Emailseite sowie auch die beiderseits in die Bildflächen hineingreifenden Konsolenansätze mit doppelter Kreuzblume und in der Altarmitte die breitere Konsole mit vier Kreuzblumen gehören zum Originalbestand. Die ursprünglichen Holzreste, die über die Kehlung hinausreichen, könnten die Stellen markieren, die auch im 14. Jahrhundert das umlaufende Ornamentband überragt haben. Vielleicht hatte auch die Schöpfung des Stephan von Sierndorf hierfür Fialen gewählt, sodaß die Aufstellung von 1833 dem gotischen Zustand sehr nahe käme. Allerdings wäre zu bedenken, ob nicht, zusätzlich zu den Eckfialen, auch die vier schmalen Konsolen Fialen getragen haben. Die breite Konsole in der Mitte des Altares war sicher ein Sockel für einen Aufbau, der mit der Mittelsäule auf der anderen Seite korrespondierte. 1833 wurde dieser zu einer Art Altarfront mit Inschrift umgestaltet. Die Aufsätze über den Konsolen und Ecken wurden 1865 zu recht klobigen Zäsuren eines breiten, bildbeherrschenden neugotischen Abschlußornamentes, das sich nicht recht an die Kostbarkeit der goldschimmernden Tafeln und die Eleganz der Temperabilder anzupassen vermag. Es gibt

keinerlei Hinweise darauf, wie das gotische Ornament ausgesehen hat. Die Restauratoren von 1833 wählten dafür eine Abfolge von kleinen Giebeln mit eingeschriebenem Dreipaß und aufgesetzter Kreuzblume, sicher in Anlehnung an das Motiv in der Architektur im Bild mit der Marienkrönung. Wohl bei der Restaurierung von 1833 wurde der Rahmen an Seiten- und Unterkanten — entgegen gotischer Gepflogenheiten — mit dem Holzträger zu einer untrennbaren Einheit verdübelt und verleimt. Da die Maserung des Rahmens senkrecht, die des Holzträgers waagrecht verläuft, entstanden Spannungen im Holz, hervorgerufen durch Schwankungen von Temperatur und Feuchtigkeitszustand, die zu breiten Rissen des Holzrezipienten führten. Daher wurden mehrmalige Restaurierungen seit 1939 notwendig. Zu allen diesbezüglichen Fragen sei auf den Bericht von M. Koller verwiesen (Abb. 75-79).

13) Die Schatzkammer und die Kunstsammlung im lateranensischen Augustiner-Chorherrnstifte Klosterneuburg. Wien 1889, S. 20: Wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — K. DREXLER-C. LIST, Die Goldschmiedearbeiten im Chorherrnstift Klosterneuburg. Wien 1897, Taf. VII. — F. KIESSLINGER, Der Verduner Altar in Klosterneuburg und seine Beziehung zur Wiener Kunst des 14. Jahrhunderts. *Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 37, N.F. 2 (1920) 103-107; 111-115, dort S. 107: Kopie der Wiener Goldschmiedewerkstatt des 14. Jahrhunderts, welche 1331 die Ergänzungen am Altar vorgenommen hatte. — Ders., Nachklänge zum Werke des Verduner Meisters in der Wiener Kunst des 14. Jahrhunderts. *Belvedere* 8 (1925) 102-106, Abb. 1.: Wien 14. Jahrhundert — Katalog der Kunstsammlung im Stifte Klosterneuburg, V: H. KLAPSIA, Goldschmiedearbeiten. Wien o. J. (1943), S. 14f, Nr. 6: Wien, um 1350. — Tafel mit Johannes dem Täufer: VON FALKE, (1909-1910) Sp. 99-101, Abb. 59: Spätromanisch, den Werken des Nikolaus sehr verwandt.

ANMERKUNGEN KAPITEL IV

1) H. GRUNDMANN, Religiöse Bewegungen des Mittelalters. Berlin 1935, S. 89ff. — J. SPÖRL, Grundformen hochmittelalterlicher Geschichtsanschauung. Studien zum Weltbild der Geschichtsschreiber des 12. Jahrhunderts. München 1935, S. 121.
2) G. SCHRENK, Die Geschichtsanschauung des Paulus auf dem Hintergrund seines Zeitalters. *Jahrbuch der theologischen Schule Bethel* 3 (1932) 77ff.
3) Augustinus, Enchiridion 118-119 PL 40,287. — In Galat. n. 46 PL 35, 2138. — De Trinitate IV, 4, 7 PL 42, 892-3. Ep. ad. Rom. 13,18 PL 35,2096. — En. in ps. 29,16 PL 36,224. — Ep. 55, 3, 5 CSEL 34.2, 174f. — De doctr. Christ. 2, 16, 25 PL 34,48. — Besonders: De divers. quaest. qu. 61,7 PL 40,52; qu. 66,3 PL 40,62
4) A. WACHTEL, Beiträge zur Geschichtstheologie des Aurelius Augustinus. Bonn 1960, S. 48ff, 55ff. — RÖHRIG, 1972, S. 51ff.
5) Gregor der Große, Ep. 5,44 MGH Epp. I, 341, 1-3. — Hom. in Ev. 29,6 PL 76, 1217A. — Isidor von Sevilla, In Genes. 18,9 PL 83,251 A. — Anselm von Havelberg, Dialogi I,13 PL 188, 1159C. — Bruno von Segni, Comm. in Luk II,17 PL 165, 426 Hugo von Fleury, Liber . . . regum Francorum MGH SS 9,354, 56-59.
6) M. SEMFF, Die Holzreliefs der Türen des Gurker Westportals. ÖZKD 32 (1979) 1-16.
7) N. M. HARING, Berengar's definitions of sacramentum and their influence on medieval sacramentology. *Medieval studies* 10 (1948) 109-146. — L. HÖLDL, Die confessio Berengarii von 1059. *Scholastik* 37 (1962) 370-394. — DENZINGER 690, 700. — H. DE LUBAC, Corpus mysticum. Paris 1949, S. 210ff.
8) J. DE GHELLINCK, Un chapitre dans l'histoire de la définition des sacrements au XIIe siècle. Mélanges MANDONNET, II. Paris 1930, S. 79-106. — D. VAN DEN EYNDE, Les définitions des sacrements pendant la première période de la Théologie scolastique (1050-1240). Rom Louvain 1950.
9) D. VAN DEN EYNDE, Essai sur la succession et la date des écrits de Hugues de Saint-Victor. Rom 1960, S. 85-88, 100ff., 206f. — H. WEISWEILER, Hugos von St. Viktor „Dialogus de sacramentis legis naturalis et scriptae" als frühscholastisches Quellenwerk. Miscellanea G. MERCATI, II. Città del Vaticano 1946, S. 179-219. — R. BARON, Science et sagesse chez Hugues de Saint-Victor. Paris 1957, S. XLVI. — Ders., Etude sur Hugues de Saint-Victor. Brügge 1963, S. 87. — PL 176,17-42, PL 176,173-618.
10) H. R. SCHLETTE, Die Eucharistielehre Hugos von St. Viktor. ZKT 81 (1959) 67-100; 163-210. — J. EHLERS, Hugo von St. Viktor. Studien zum Geschichtsdenken und zur Geschichtsschreibung des 12. Jahrhunderts. Wiesbaden 1973, S. 63ff. — H. WEISWEILER, Zur Einflußsphäre der „Vorlesungen" Hugos von St. Viktor. Mélanges J. DE GHELLINCK II. Gembloux 1951, S. 527-581.
11) De Sacramentis I prolog. 2 PL 176, 183AB, siehe auch: De scripturis et scriptoribus 2 PL 175, 11. — De Sacramentis I,8,11 PL 176, 312D. — De scripturis et scriptoribus 17 PL 175, 24 BC und 37-38. — De Sacramentis legis PL 176,32B. — De sacramentis I,8,11; I,11,1 und 3 PL 176, 312D-313A, 343B-344B. — Zur Terminologie: ante legem, sub lege und sub gratia: De sacramentis I,10,6 PL 176, 339CD. — SCHLETTE, a.O., S. 78ff. — EHLERS, a. O., S. 122.
12) De Sacramentis II,6,3 PL 176, 448D; I,11,1 PL 176,343B; I,11,4 PL 176,346D.
13) H. WEISWEILER, Die Ps. Dionysiuskommentare „In Coelestem Hierarchiam" des Skotus Eriugena und Hugos von St. Viktor. *RTAM* 19 (1952) 26-47. PL 122, 176ff. — Die dort fehlenden Kapitel 3ff. nach der Handschrift Douai 203: H. DONDAINE, Les „Expositiones super Ierarchiam caelestem" de Jean Scot Erigène. AHDLMA 25-26 (1950-1951) 245-302. — H. WEISWEILER, Sacramentum fidei. Festschrift M. SCHMAUS. München 1957, S. 433-456.
14) H. WEISWEILER, Sakrament als Symbol und Teilhabe. Der Einfluß des Ps. Dionysius auf die allgemeine Sakramentenlehre Hugos von St. Viktor. *Scholastik* 27 (1952) 321-343.
15) E. KLEINEIDAM, Literargeschichtliche Bemerkungen zur Eucharistielehre Hugos von St. Viktor. *Scholastik* 20-24 (1949) 564-566. Expositio II,8 PL 175,951-953 = De Sacramentis II,6-8 PL 176,465-468.
16) H. RUPPRICH, 1930, S. 151, 156ff.
17) E. GRIFFE, La Gaule chrétienne à l'époque romaine, I. Paris 1964, S. 102, 109, 134.
18) G. THERY, L'entrée du pseudo-Denys en Occident. Mélanges MANDONNET, II. Paris 1930, S. 23-30. — MGH Epp. 3,592. — MGH SS 2,631. — J. R. LOENERTZ, La légende de S. Denys l'Areopagite. *Analecta Bollandiana* 69 (1951) 217-237. — BHL 2175-2176. — M. GRABMANN, Die mittelalterlichen Übersetzungen der Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita, in: Mittelalterliches Geistesleben, I. München 1923, S. 459.
19) O. VON SIMSON, Die gotische Kathedrale. Darmstadt 1968, S. 151ff. — K. HOFFMANN, Sugers „anagogisches Fenster" in St. Denis. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30 (1968) 57-88.
20) VON SIMSON, a. O., S. 133ff, 172f. — PH. VERDIER, Réflexion sur l'esthétique de Suger. CCM 17 (1974) 699-709. — E. DE BRUYNE, Etudes d'esthétique médiévale, II. Brüssel 1946.
21) BL. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, Le chapiteau du pied de croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis. Art mosan. Paris 1953, S. 147ff. — PH. VERDIER, La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis. CCM 13 (1970) 1ff. — Ders., What do we know of the great cross of Suger in Saint-Denis. *Gesta* 9,2 (1970) 12ff.
22) V. G. BERRY, The second crusade, in: K. M. SETTON, A history of the crusades, I. Madison, Milwaukee — London 1969, S. 463ff. — J. CONSTABLE, The second crusade as seen by contemporaries. *Traditio* 9 (1963) 213-279.
23) De administratione, XXXII, ed. E. PANOFSKY, Abbot Suger on the Abbey church of St.-Denis and its Art Treasure. Princeton NJ. 1979, S 58, 31-33.
24) ODO VON DEUIL, De profectione Ludovici VII in orientem. PL 185, 1209AB-1210A.
25) BL. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, Le trésor de Saint-Denis. Inventaire de 1634. Paris 1973-1977, Nr. 195, Taf. 86c.
26) M. LAURENT, Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis. *Revue archéologique* 5. F. 19 (1924) 79ff. — K. H. USENER, Zur Datierung des Kreuzfußes von St. Omer. Festschrift R. HAMANN. Burg 1939, S. 163ff.
27) SUGER, De administratione XXXII, ed. PANOFSKY, S. 58, 29-30.
28) MONTESQUIOU-FEZENSAC, Trésor, Nr. 195
29) BUSCHHAUSEN, 1979, S. 264ff.
30) BUSCHHAUSEN-LENZEN 1972, S. 82ff. — FORSYTH, a. O., S 304ff. — G., Nr. 89. — Nicht zugehörig ist die Tafel mit Samson vor den Stadttoren von Gaza: FF., S. 79, Abb. 27.
31) P. LASKO, Ars Sacra. London 1971, S. 188ff. Fig. 7. — Ders., The Pentecost panel and Godefroid de Claire. *Connoisseur Yearbook* 1966. London 1966, S. 45ff. — PH. VERDIER, Emaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des Etats-Unis RBAHA 44 (1975) 55ff, 75ff. — Die Emailtafeln mit der Geburt Christi, der Hirtenverkündigung und der Himmelfahrt sind ein wenig größer als die übrigen; alle quadratischen Emailtafeln mit neutestamentlichen Szenen werden daher durchwegs in zwei Gruppen aufgegliedert. Es sei aber daran erinnert, daß solche Maßunterschiede auch auf dem Verduner Altar zu finden sind (II/9). Aus stilistischen Gründen möchte ich die Tafel mit Samson, der die Tore von Gaza davonträgt, London, The British Museum, aus der erstgenannten Gruppe ausschließen: M., V, 217f (Abb. 15k).
32) BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 38-69.
33) H. SWARZENSKI, The songs of the Three Worthies. *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston* 34 (1956-1957) 31-48. — R. GREEN, Ex ungue leonem. Festschrift E. PANOFSKY. New York 1971, S. 157ff.
34) Im Folgenden nach: BUSCHHAUSEN, 1979, 247ff.
35) L. LEVILLAIN, L'autel des Saint-Martyrs de la Basilique de Saint-Denis. BM 75 (1911) 212-225. — PANOFSKY, Abbot Suger, S. 174-175. — S.McK. CROSBY, The Apostle-relief at Saint-Denis. New Haven London 1972. — RuM, II,89.
36) RuM, I, Nr. G 8 und 9 — J. J. TIMMERS, St. Servatius'Noodkist en de Heiligdomsvaart. Maastricht 1962. — T., S. 321ff, 354ff. — Siehe auch das Remaklus-Retabel von Stavelot:

U. KREMPEL, Das Remaclusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge. MJbK 3. F. 22 (1971) 23-45.

37) BUSCHHAUSEN-LENZEN, 1972, S. 76ff.

38) H. HOSTER, Zur Form der Stirnseite des Dreikönigenschreins. Festschrift H. SCHNITZLER. Düsseldorf 1965, S. 194-217.

39) J. MANUEL PITA ANDRADE, Los maestros de Oviedo y Avila. Madrid 1955, S. 20ff.

40) W. R. LETHABY, Westminster Abbey re-examined. London 1925, S. 261ff.

41) RuM, I, S. 144, Nr. VIII n. — Royal Commission of historical monuments in London, I Westminster Abbey. London 1924, S. 28ff. Taf. 45.

42) J. PETERSOHN, Saint-Denis — Westminster — Aachen. Die Karls-Translatio von 1165 und ihre Vorbilder. DA 31 (1975) 420-454.

43) BUSCHHAUSEN, 1974, S. 9-12.

44) BUSCHHAUSEN, 1974, S. 17f.

45) L. GAUTIER, Adam de Saint-Victor. Oeuvres poétiques, 1. ed. Paris 1858, S. 257, 56ff. — AH 55, Nr. 30.

46) AH 65,156.

47) H. HUSMANN, Notre-Dame-Epoche. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 9 (1971) 1706.

48) H. HUSMANN, Notre-Dame und Saint-Victor. Repertoirestudien zur Geschichte der gereimten Prosen. *Acta musicologica* 36 (1964) 98ff., 191ff, bes. 116f.

49) AH 54,149; 54,144; 54,120; 54,156. — BUSCHHAUSEN, 1974, S. 12-16.

50) HUSMANN, Notre-Dame, S. 230ff.

51) CLASSEN, S. 448. — AH 55, 55-58, 296-298.

52) PFEIFFER-ČERNIK, S. 97, Nr. 336. — I. PERI, Das Hexaemeron Arnos von Reichersberg. *JbStKlbg* N. F. 10 (1976) 9-115. — Siehe auch: W. LIPPHARDT, Studien zur Musikpflege in den mittelalterlichen Augustiner Chorherrenstiften des deutschen Sprachgebietes. *JbStKlbg* N. F. 7 (1971) 7-102.

53) SCHABES, 1920-1922. — GRIESSMAIER, 1930, S. 86ff. — Die Einzelnachweise beziehen sich auch auf PL 172: III/1 = 933D; I/4 = 911A; I/5 = 854CD; III/5 = 921C; I/6 = 919D; III/6 = 919D; I/7 = 911BC; I/9 = 911CD; III/9 = 922B und 921A; I/11 = 933C; III/11 = 925D; I/12 = 919D und 921BC; III/12 = 934A; I/13 = 935C; III/13 = 934D; I/14 = 957C; III/14 = 957D-958A; I/15 = 946A; III/15 = 964BC. — Auch: SCHABES, 1930, S. 119.

54) P. CLASSEN, Zur Geschichte der Frühscholastik in Österreich und Bayern, MIÖG 67 (1959) 254ff, 259ff. — R. GOY, Die Überlieferung der Werke Hugos von St. Victor. Stuttgart 1976, S. 495f, 507, 536ff. — RÖHRIG, 1972, S. 48ff.

55) E. WINKLER, Die Buchmalerei in Niederösterreich von 1150-1250. Wien 1923, S. 11, Taf. 6, Abb. 24-25.

56) RILL, 1961, S. 15ff, 39ff. — MASCHEK, 1941, S. 77ff. — GRIESSMEIER, 1930, S. 15ff. — FISCHER, 1815, S. 58f, 61ff., 66ff. — F. SCHÖNSTEINER, Die Collectio Claustroneoburgensis. Eine neuentdeckte Kanonsammlung. JbStKlbg 2 (1909) 1-230. — Herzog Heinrich II. und Klosterneuburg: G. JURITSCH, Geschichte der Babenberger und ihrer Länder (976-1246). Wien 1894, S. 262. — RÖHRIG, 1972, S. 43. — MGH SS 9,611. — Zur Arbeitszeit: MASCHEK, 1941,80. — FISCHER, 1851, Nr. 642, 644. — J. BRAUN, in: THIEME BECKER 25 (1931) Sp. 452. Zu den Stiftungen unter Propst Wernher: FRA II, 4, Nr. 411, 432, 506, 515, 522, 535, 538, 540, 542, 544, 565, 576, 578, 581-2, 584-7, 590-2, 600. — FISCHER, 1851, II, 731, Nr. 20. — UGB I, Nr. 62.

57) A. SCHRÖDER, Notar Rudiger. *Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg* 6 (1929) 819-835.

58) H. WEISWEILER, Rudiger von Klosterneuburg an der Seite seiner Brüder Gerhoh und Arno von Reichersberg im christologischen Streit um die Verherrlichung des Gottessohnes. *Scholastik* 14 (1939) 33ff. — CLASSEN, Frühscholastik, S. 262-270. — Die Quellen wurden zusammengestellt: H. FICHTENAU, Magister Petrus von Wien (†1183), in: Ders., Beiträge zur Mediävistik, I. Stuttgart 1975, S. 218-238. — BUSCHHAUSEN, 1974, S. 26-31.

59) WEISWEILER, Rudiger, S. 45-46. — SCHRÖDER, a. O., S 822f.

60) PFEIFFER-ČERNIK, II, S. 117f. — CLASSEN, S. 448. — G. THÉRY, Catalogue des manuscrits dionysiens des Bibliothèques d'Autriche, I. AHDLAM 10 (1935-1936) S. 233f, Nr. 3 mit erheblichen Lesevariationen des ÖNB cod. 2237, fol. 26v.

61) Trina ierarchia patet hac in theologia:
Prima vel eximia, tres unum sunt in usya,
Altera theotenus, tria terna vel ordo novenus,
Tercia sacratus hominum chorus atque senatus.
Prima regens alias per sacras theophanyas.
Hanc prius in primos, medios disponit et imos.
Hanc post hos primis, mediis apponit et imis.
Utramvis munit, illuminat, ordinat, unit.
Utraque communi voto laudem canit uni.
Hoc laudis munus, decet hunc, qui trinus et unus.

ÖNB, cod. 754, fol. 45:

1 Argumentum in ierarchiam Dionysii
8 Sed loca cunctorum discernit sors meritorum
9 Altius iste chorum transcendens theologorum
10 Summa ierarchie. Scripsit secreta sophie.

62) F. WINTERMAYR, Das Urkundenwesen im Stift Klosterneuburg im 12. und 13. Jahrhundert. MIÖG 57 (1949) 125-128. — H. FICHTENAU, Probleme des Klosterneuburger Traditionsbuches. *JbLKNÖ* NF 36 (1964) 142-154. — H. DIENST, Babenberger Studien. Niederösterreichische Traditionsnotizen aus Quellen für die Zeit Markgraf Leopolds III. Wien 1966, bes. S. 49f.

63) Zum Beispiel FRA II, 4, Nr. 81, Nr. 535, 590, 750-752, 760, 763-765, 770-771.

64) FRA II, 4, Nr. 599: Quod pactum dum infirmare interetur, conjunctis est veris assertionibus in curia Niwnburch in presencia ducis et ducisse. — Drei Stiftungen beziehen sich auf den Altar des hl. Petrus, FRA II, 4 Nr. 97-99, wiederum nach einer Formel. Sie werden mit der Unterstellung des Stiftes unter den päpstlichen Schutz am 30. 3. 1135 in Verbindung gebracht. DIENST, a. O. S. 49. — SCHÖNSTEINER, a. O., Nr. 1. — FISCHER, 1815, II, S. 119, Nr. 3.. — Geistliches Recht wurde wohl am Ambo gesprochen: E. DOBERER, Der deutsche Lettner bis 1200. Diss. Wien 1947, S. 213f, mit dem Hinweis auf Augustinus A. 600. Ein Rechtsspruch des Herzogs FRA II, 4, Nr. 349 scheint jedoch nicht in der Kirche stattgefunden zu haben. — Siehe auch: FRA II, 4, Nr. 599.

65) SCHABES, 1930, S. 26.

66) Vergleiche etwa die Altäre in der Pfarrkirche zu Schweidnitz im 15. Jahrhundert: KOPIETZ, Die katholische Pfarrkirche zu Schweidnitz und ihr Patronat. *Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens* 15 (1880) 171.

67) DIENST, a. O., S. 49f. — FRA II, Nr. 124 und Nr. 149. — FRA II, 4, Nr. 124-127 alle nach einem Formular, en bloc auf der zweiten Lage des Bogens. Nr. 124 = Nr. 153. — Ad crucem S. Mariae auch FRA II, 4, Nr. 144, 148-152, 153=124, 155-156. Es findet sich auch die Formel: Super reliquias Sanctae Mariae, videlicet super crucem minorem. FRA II, 4, Nr. 542, 565, 568, alle aus der Zeit des Wernher, sie beziehen sich aber auf die Zeit des Marquard, also möglicherweise auf eine Kreuzreliquie (Staurothek in Form eines Kreuzes), welche Herzog Heinrich II. aus Konstantinopel mitgebracht und dem Stift geschenkt haben mag. Für 1178 ist auch die Formel super reliquias belegt, womit die zuvor erwähnten gemeint sein dürften.

68) Aufriß des Stiftes nach Benedikt Prill, 1757, Nr. I, 7: Igne consumta una cum claustra 1166. Abschrift mit Quellenangabe: Ristel, in vita S. Leop. de Marquardo pp. — Abschrift der Bildlegenden des Plans: StAKlbg, Karton 2372, Nr. 23 mit der späteren, nicht verifizierbaren Zusatznotiz: Auf einer Bildplatte des Verduner Altars soll rückwärts eingekratzt seyn: renov. an. 1568. Dieselbe Quelle gibt unter I, 9 an: Restituta pristiro decoris a Wernhero PPs 1190.

69) MGH SS 9, 608ff. — O. REDLICH, Die österreichische Annalistik bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts. MIÖG 3 (1882) 497ff, dort S. 512ff. — E. KLEBEL, Die Fassungen und Handschriften der österreichischen Analistik *JbLKNÖ* NF 21 (1928) 87ff, dort S. 89ff. — ČERNIK, in: St. Leopold, 1936, S. 7f. — LHOTSKY, Quellenkunde, S. 188f. — F. J. SCHMALE, Die österreichische Annalistik im 12. Jahrhundert. DA 31 (1975) 170ff.

70) W. KOCH, Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, in: Babenberger Forschungen, S. 193ff, bes. S. 212-215. — Ders., Das Chronikon pii Marchionis und seine Beziehungen zum Babenberger Stammbaum in Heiligenkreuz. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 29 (1976) 187-190. — FRODL-KRAFT, 1972, 95ff und 163ff. — H. WATZL, Benzo von Worms, Protonotar Herzog Albrechts I. von Österreich als Abt von Heiligenkreuz, 1290-1298. *Sancta Crux* 32 (1970) 29ff. — A. LHOTSKY, Studia Neuburgensia. JbStKlbg NF 1 (1961) 69-103, bes. S. 98ff. — Klosterneuburger Chronik, entstanden nach 1330, Wien, ÖNB, cod. 364, fol. 144v Bericht über den Brand von 1330, fol. 165v Chronica pii marchionis. — Die Bilder von Stephan von Sierndorf als Stifter wurden zusammengestellt: W. HUBER, Die künstlerische Tätigkeit im Stift Klosterneuburg unter Propst Stephan von Sierndorf (1317-1335). Arbeit für die Staatsprüfung am Institut für Österreichische Geschichtsforschung. 1980, Abb. 1, 7, 9-13, 16, 25, 31-32.

71) WAGNER-RIEGER, a. O., S. 140f. — SCHABES, 1930, S. 23f. — WACHA, a. O., S. 53, 65. — H. MASCHEK, Kaiser Heinrich IV. und die Gründung des Chorherrenstiftes Klosterneuburg. MIÖG 47 (1953) 195f. — J. H. CUSPIANUS, Austria. Basel 1563, S. 600. — Mit Balthasar Polzmann wurde die Afra-Kapelle am Ende des 16. Jahrhunderts die Grablege der Pröpste. WACHA, a. O., S. 105f. — ČERNIK, St. Leopold, 1936, S. 25.

DOKUMENTATION

Stephan von Sierndorf ließ 1331 dem Werk des Nikolaus die Form eines „Flügelaltars“ geben und bestimmte — von geringfügigen Abänderungen abgesehen — somit das Erscheinungsbild des Altarwerkes, wie es uns bis heute überliefert ist. Nur spärliche Angaben informieren über Restaurierungen und Neuaufstellungen der „goldenen Tafel“ an den verschiedensten Orten in der Stiftskirche oder der Schatzkammer. Als Volksaltar, in der Mitte des Kirchenschiffes, war der Verduner Altar bis 1589 aufgestellt. In diesem Jahr restauriert der Goldschmied Veit Wideman den Flügelaltar (Rb-R 1589, fol. 111^r: Den 17. october umb das obgedachter goltschmidt den hochaltar ausgebuzt unnd palliert sambt seinen gesellen 2 gulden trinckgelt ut quittung geben 22 fl. F. RÖHRIG, Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts. *JbStKlbg* N. F. 7 [1971] 135-227, bes. 211). Da 1590-1591 Propst Balthasar Polzmann einen neuen Volksaltar bei dem Bildschnitzer Hans Stahel in Wien mit Vertrag bestellt (B.ČERNIK, 1958, S. 37-38), sieht F. Röhrig beide Daten solchermaßen in Verbindung, daß der Verduner Altar dem neuen Altar des Hans Stahel weichen muß und in der Apsis als Hochaltar aufgestellt wird. Die Quelle von 1589 bezeichnet jedoch das Emailwerk schon als „hochaltar“. Der rechte Teil vom Inschriftband neben der Verkündigung Isaaks mit der Aufschrift „INVS ET VNVS“ (I/1) trägt auf seiner Rückseite den Vermerk „Jerg Pillantz von Priburg hat den Altar mitgeputzt anno 1589“; es handelt sich hierbei also um einen Gesellen des Veit Wideman (Abb. 56).

1655 erfolgt eine Restaurierung durch „Marx Bauernfeindt Goldschmied zu Closterneuburg den 15. Oktobris 1655“ unter Mithilfe eines Chorjungen vom Stift „Anno 1655 Jahr hab ich Heinz Christoph Closterneuburger Altar ausputzt derzeit Chorjung“. (Beide Vermerke sind auf die Rückseite der Tafel mit der Verkündigung Isaaks [I/1] geritzt, Abb. 59). Eine Notiz zum Jahr 1703 bringt die umfangreiche Kanzelrestaurierung des Goldschmieds Johann Ernst Keß — durchgeführt zusammen mit seinem Gesellen von 1699-1702 — in enge Verbindung mit dem Verduner Altar, der hierin von derselben Hand, unmittelbar an die Kostenaufstellung anschließend, beschrieben und dessen Inschrift abgeschrieben wird (Stiftsarchiv Klosterneuburg. Notata ex variis Calendariis. Karton 212, Notiz zum Jahr 1703). Im Originalvertrag selbst werden jedoch nur die Vergolderarbeiten an der Kanzel erwähnt (Stiftsarchiv Klosterneuburg, Karton 181 Fol. 244^v Nr. 55). Die früheste Dokumentation des Altares scheint der Inschriftenplan „Descriptio et Inscriptiones Altaris“ (Stiftsarchiv Klosterneuburg. K 2369 N. 20) zu sein, der dem Schriftbild nach dem 18. Jahrhundert zuzuweisen ist.

Im Zuge der ersten Phase der Barockisierung der Kirche (1634-1645) wird der Verduner Altar in der Afra-Kapelle im südlichen Querhausarm aufgestellt. (Kap. IV, A. 70), in welcher 1636 Stukkateure arbeiten. 1714 wird er anläßlich der Feierlichkeiten für den 600. Jahrestag der Grundsteinlegung von seinem Platz genommen. 1726-28 entsteht ein neuer Hochaltar nach Entwurf von Matthias Steinl (Topographie, 1903, S. 240).

Der Verduner Altar kommt vorübergehend in die ehemalige Ägydiuskapelle an der Südseite der großen Apsis und von dort in die obere Sakristei. (Erwähnung des Altars in einem von 1723-1810 geführten Inventar (Archiv d. Stiftes Klosterneuburg, Kirchen- und Schatzinventar von 1723-1810. Partikularhandlungen des Stiftes auf sich selbst Nr. 128 Fol. 250, Nr. 15 Fol. 20. Nach der neuen Rapulatur. Neue Signatur Hs 206, S. 58 Nr. 117): „In ober Sakrystey wird noch in guten Stand aufbehalten der schon mehr dann 530 Jahr alte, jedoch kostbahr und hochschätzbahr Altar, in dem er von ärzt gegossen sehr stark in feur vergoldt und die darauf sich befindtente Bildlein so woll das alte als das neue Gesaz vorstellendt auf das Kunstreicheste geschmelzet und ringss herumb mit villen sinnreichen Schriften, welche in beygefigten Abriss dieses Altares zu ersehen umbgeben ist“.)

Darauf wird der Altar zerlegt und in den Schränken der Schatzkammer aufbewahrt, zu der die Nikolaus-Kapelle 1676-78 unter Propst Adam Scharrer umgebaut worden war (R. WAGNER-RIEGER, Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg. *JbStKlbg* NF 3 [1963] S. 137-179, 149). Die Quellen geben nicht an, in welchem Jahr genau die Transferierung von der Sakristei in die Schatzkammer erfolgt. Eine Randbemerkung des Archivars August Hermann im Inventar zum Jahr 1723: „Dieser Altar ist später in die Schatzkammer übertragen worden, und befindet sich in dem zweiten und dritten Kasten auf der Epistel-Seite“. Dieser Eintrag kann nicht aus dem Jahr selbst stammen, denn derselbe Archivar August Hermann schreibt im Inventar von 1790 ebenfalls, daß der Altar „im zweiten und dritten Kasten auf der Epistel-Seite“ stehe (Merkwürdigkeiten in der Kirche und Schatzkammer des Stiftes Klosterneuburg 1790, Hs 206, S 120).

Lediglich erwähnt wird der Altar in der Chronologie des Willibald Leyrer von 1777 (Monumentorum Claustroneoburgensium Vol. Imum sive Chronologia Diplomatica Seculi Imi majoris Colleg. Ecclesiae Neuburg. Collectore Willibaldo Leyrer C. R. Cl. Archivario. Neue Rapul. Hist. Denkm. Fol. 271, Nr. 107 Cist. XXXVI).

Mehr als hundert Jahre blieb nun der Altar an seinem Aufbewahrungsort in den Schränken. Erst 1833, unter Propst Jakob Ruttenstock, kommt es zu einer Wiederbesinnung auf den Altar. Dieser wird vom Bronzebearbeiter Franz Danninger mit Hilfe seines Lehrjungen Anton Danninger restauriert. Die Arbeit ist dokumentiert im Vermerk auf der Rückseite der Platte mit der Geburt Samsons (III/2) „Anton Danninger hat zum Putzen geholfen Wien, am 7. August 1833 Lehrjung“ (Abb. 62). (Erwähnung der Restaurierung bei E. Stoy, Plan von 1833 s. u.; ebenso: Journal bey dem Kammer-und Forstamte des Stiftes Klosterneuburg über alle Empfänge und Ausgaben im Jahre 1833. S. 3 der Rechnung für Sept. „Dem Danninger für Rest. des Verduner Altares in der Leopoldikapelle und fürs Herabnehmen und Aufmachen der Rahm bey dem Hochaltar laut Quittung 108 fl“). Im Oktober dieses Jahres wird der Altar an der Ruhestätte des hl. Leopold wieder aufgestellt (B. ČERNIK, 1958, S. 80). Der Flügelaltar ruht nun auf dem hölzernen Nikolaus-Altar in der Apsis der Nikolauskapelle und wird bekrönt von einem gläsernen Aufbau mit geschnitztem und vergoldetem Holzrahmen, in dem, allen sichtbar, der Schrein mit den Reliquien des hl. Leopold ruht. Am Vorabend des Leopoldifestes weiht Propst Jakob Ruttenstock den Altar ein. (FR. L. STREIT, Das Chorherrenstift Klosterneuburg unter dem Propste Jakob Ruttenstock (1830-1844). Diss. Wien 1969, S. 59f, auch: *JbStKlbg* NF 8 [1973] 91. — StAKlbg. Fischer, Fol. 13. — Karton 220. Hist. Denkmale 14. 11. 1833).

In Folge von Erdarbeiten im Jahre 1837 für die Fundamente eines neuen Traktes entstehen Risse in der Nikolauskapelle, die sich als nicht restaurierbar erweisen und schließlich zum Abbruch der Kapelle führen (B. ČERNIK, 1958, S. 82-83, R. WAGNER-RIEGER, a.O. S. 150). Der Kirchenschatz wird vorübergehend in die Prälatur gebracht; der Sarg mit den Gebeinen des hl. Leopold in die Drei-Märtyrerkapelle. Der ehemalige Kapitelsaal wird nun zur Leopoldskapelle umgestaltet. Ein Calendarium des Jahres 1837 hat zum 4. Oktober den Eintrag „wurde die guldene Tafel daselbst aufgestellt“, zum 22. Oktober „wurde der Altar in der Gruft geweiht“. Am 29. Oktober erfolgt die feierliche Übertragung der Gebeine des Landespatrones in den Schrein über dem Altar.

Die 1837 geschaffene Aufstellung der beiden Heiltümer — Reliquien des heiligen Leopold und Verduner Altar — ist im wesentlichen die bis heute beibehaltene. Der Altar steht nun über der Gruft der Babenberger. 1485 erfolgte die Heiligsprechung des Markgrafen Leopold, die feierliche Erhebung der sterblichen Überreste des Heiligen fand am 15.2.1506 in Anwesenheit Kaiser Maximilians I. statt. Die Gruft selbst besteht noch heute in der zu diesem Anlaß angelegten Form, die beiden Treppenabgänge direkt hinter dem Altar, die zur Gruft hinabführen, wurden in die 1506 gegrabenen Schächte hineingebaut. Die nach der Erhebung der Reliquien 1506 neu geschaffene Grabplatte und das 1647 datierte schöne schmiedeeiserne Korbgitter darüber, das bis 1810 den silbernen Schrein des Heiligen schützte, müssen jedoch 1837 dem Verduner Altar weichen, der genau über diesem Standort aufgestellt wird.

Zwei Stiche dokumentieren diese Aufstellung des Altares und den Umbau der Kapelle (M. FISCHER, Das Stift der regulierten Chorherren zu Klosterneuburg nächst Wien. Hrsg. TH. FESTORAZZO, M. HALLER, Wien um 1840, Nr. 7 und 6 [Abb. 72, 71]). Altaraufbau, Anordnung des Reliquienschreins und Abdeckung der Temperabilder scheinen unverändert von der Aufstellung von 1833 übernommen worden zu sein. Der Eingang zur Nikolauskapelle ist vermauert, an den drei übrigen Seiten wird der Altar von Schmiedeeisengittern umschlossen; das prächtige Mittelgitter war vorher das Tor zur Nikolauskapelle.

Die Stiftschronik (Stiftsarchiv Klosterneuburg, Handschrift 21/3 S. 167-171) berichtet zum Jahr 1865 ausführlich über die Renovierung der Leopoldskapelle und die damit verbundene Neuaufstellung des Altares, welche Propst Adam Schreck 1863 beschlossen hatte. Albert Camesina, Konservator der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale leitet die Arbeiten; vom Stift beteiligt an der Durchführung ist der Stiftskämmerer Koloman Krieger; Maler Josef Schönbrunner restauriert die Temperagemälde der Rückseite (zu deren besserer Beleuchtung eigens ein Fenster, früher der Eingang zur Schatzkammer, angelegt wird). Bildhauer Franz Schönthaler und Steinmetzmeister Mayer aus Wien fertigen die neue Mensa aus rotem Salzburger Marmor an, auf die der Mittelteil des Flügelaltars aufgestellt wird, und die beiden Säulen, welche die Seitenflügel unterfangen. Das klobige Holzgestell zur Abstützung der schweren Emails und Abdeckung der Seitenflügel ist durch diese Konstruktion überflüssig geworden. Die Gebeine des Landespatrones werden in einen neuen Schrein gebettet, der wieder den Altar bekrönt. Ein verglaster Schrein in gotischer Form mit Satteldach und Firstkamm nimmt nun den alten Glasschrein mit den Gebeinen auf, der schützend geborgen in einem Kupfersarg liegt, der sich wiederum in einer mit rotem Samt überzogenen Eichentruhe befindet.

Verglichen mit den frühesten Dokumenten, dem Inschriftenplan des 18. Jahrhunderts, demjenigen des Chorherren Engelbertus Stoy (Stiftsarchiv Klosterneuburg, Historische Denkmale, K 226 Nr. 120 Fol. 272a) und dem Stich um 1840 zeigen die frühesten Photographien, die den Zustand nach der Restaurierung von 1865 wiedergeben, daß bis auf geringe Änderungen das Erscheinungsbild der Emailkomposition bewahrt geblieben war, nur der obere Abschluß aus Holz wurde umge-

staltet. 1833 besteht er aus zierlichen Giebeln mit eingeschlossenem Dreipaß und aufgesetzter Kreuzblume (eine Wiederaufnahme des Giebelmotivs vom Tafelbild mit der Marienkrönung), sechs kleineren Fialen als Begrenzung der Flügel und zwei größeren zur Betonung des Mittelfeldes (Abb. 72). Die spätere Rahmung (Abb. 73) ist ein breiter Rand mit großen, schlichten Vierpässen und aufgesetzten Kreuzblumen. Beide aufeinanderfolgenden Holzfassungen greifen auf die äußere Emailumrandung in Form von Verkröpfungen über oder ab 1865 als kleine Konsolen. So wird jeweils die Mitte der Seitenflügel betont, eine doppeltbreite Konsole bestimmt die Mitte des Mittelflügels, sie ist flankiert von zwei schmaleren. Die Mittelkonsole entspricht in ihrer Breite den längeren Ornamentstreifen, die schmaleren Konsolen entsprechen den kleineren des umlaufenden äußeren Randes. Die Konsolen waren direkt über den Holzträger geschoben, Emails fehlen an diesen Stellen darunter, und schon Zykan nimmt in seinem Bericht zur Restaurierung von 1949-51 an, daß diese Anordnung der ursprünglichen gotischen entsprochen habe, bei welcher wahrscheinlich Fialen über diesen Stellen gestanden hätten.

1936, zum 800jährigen Jubiläum des hl. Leopold, erschafft Otto Hofner, in Anlehnung an die Form des Marienschreines in Tournai, einen neuen Reliquienschrein für die Gebeine des Heiligen (W. PAUKER, 1936). Da der Schrein nun auf die Mensa gestellt wird, ist es nötig, für das Retabel eine höhere Predella zu fertigen, damit der Schrein den Blick auf das Bildwerk nicht verdecke. Der Altar selbst bleibt unverändert. Ein Photo (nach 1945) zeigt den Mittelteil mit glattem Holzaufbau, die durch den Fortfall der drei Konsölchen entstandenen Leerflächen im Emailornamentrand sind durch schlechte Kopien (bemalte Messingplatten) geschlossen. Nach Abnahme der Emailtafeln vom Holzkern mit den Temperabildern wird später der Holzabschluß des vorigen Jahrhunderts mit dem gotischen Holzkern neu vereint (Abb. 74), jedoch heute ohne die aufgesetzten Kreuzblumen.

Große Veränderungen für das Kunstwerk ergeben sich ab 1939. Schon im vorigen Jahrhundert war Fachleuten immer wieder aufgefallen, daß der Aufstellungsort für den Bestand der Temperabilder äußerst ungünstig wäre, Besucher der Kirche und des Grabes vom hl. Leopold hatten die Bilder durch Einritzungen beschädigt und die klimatischen Bedingungen hatten negativ auf Holzkern und Farbe gewirkt. Trotz der umfassenden Restaurierung der Bilder von 1865 ist der Erhaltungszustand der Temperabilder in den 30er Jahren alarmierend (Verschiedenste Gutachten und Korrespondenz über mögliche Ursachen der Risse und Blasenbildung in der Malschicht und diverse Vorschläge zur Behebung der Schäden, Stiftsarchiv Karton 27).

So kommt es zu einer ersten Restaurierung im Jahre 1939 anläßlich der Ausstellung „Altdeutsche Kunst im Donauland, Wien 1939", bei der die Tafelbilder erstmals ohne die Emailplatten gezeigt werden. Beim Abnehmen der Emailplatten vom Holzträger kann man nun mit Sicherheit feststellen, daß der Eichenholzträger bei der Umwandlung des Ambo zum Flügelaltar neu gefertigt worden ist mit eingeschnitzten, abgestuften Vertiefungen für die Emails (Abb. 75-79) auf der einen Seite; direkt auf die Rückseite des Trägers wurden die Temperabilder gemalt. 1939 werden die starken Risse im gotischen Holzträger mit Lindenspänen geschlossen, aber dadurch, daß die Restaurierung in einem trockenen Raum vorgenommen wurde, arbeitet das neue Holz bei anderen Feuchtigkeitsbindungen und die Schäden vergrößern sich (Niederschrift eines Sitzungsprotokolles von 1942, Stiftsarchiv Karton 27). Das Stift drängt natürlich mit Nachdruck darauf, daß Bilder und Emailtafeln vereint als Schmuck des Altars in der Kapelle des hl. Leopold wieder aufgestellt werden, aber die Experten stimmen darin überein, daß die Temperabilder nicht mehr den schlechten klimatischen Bedingungen der Leopoldkapelle ausgesetzt werden dürften, die wegen der räumlichen Gegebenheiten auch nicht durch eine Klimaanlage gebessert werden könnte.

So kommt es zum Versuch, die wertvollen gotischen Temperabilder in der Weise vom Werk des Nikolaus zu trennen, daß man den Holzträger durchsägt. Dieser Versuch wird nur an der Tafel mit der Darstellung der Kreuzigung durchgeführt. Der Holzträger ist circa 54 mm stark, an den tiefsten Stellen der Nischenarchitektur nur 13-16 mm. So mußte der Trennungsschnitt nahe unter der Malschicht verlaufen. Alte Nägel, die einst zur Befestigung der Emailplatten gedient hatten, erschweren die Arbeit so sehr, daß davon Abstand genommen werden muß, den Versuch weiter fortzusetzen. Der Krieg unterbricht die Restaurierungsbestrebungen und beide Kunstwerke bleiben bis 1945 voneinander getrennt.

1945 wird der Altar noch einmal in seiner seit dem 19. Jahrhundert bestehenden Form zusammengesetzt mit der Reliqienaufstellung von 1936. Der aus den Dokumentationsphotos ersichtliche Unterschied ist der glatte obere Holzabschluß des Mittelteiles; an Stelle der nun fortgefallenen Konsölchen sind — wie bereits erwähnt — drei Messingplatten eingefügt, deren flüchtig mit Lack aufgemalte Muster Emailornamente nachahmen. Der Vermerk „1945 F. Welz Skulptor" auf der Rückseite der Platte mit der Darstellung der Kreuzigung (II/9) hat eine Restaurierung (Abb. 83) verewigt, die in der Literatur lediglich als „unzureichend" bezeichnet wird. Prof. Otto Nedbal vermerkt auf seinem Plan über diese Restaurierung neben dem Eintrag von 1945 „Dieser Herr Ferdinand Welz hat ungerechtfertigt seinen Namen hier eingraviert". Dem erhaltenen Briefwechsel nach ist Ferdinand Welz zumindest seit Beginn der 40er Jahre mit den Problemen der Emailarbeiten befaßt, ob er die Emails 1939 vom Holzkern gelöst hat, konnte nicht ermittelt werden. Die Restaurierung von 1945 folgt in der Anordnung der Tafeln — soweit aus den Photos ersichtlich — derjenigen von 1936, zur Abdeckung des Holzkerns zwischen den Emails wird manchmal minderwertige Rauschgoldfolie genommen statt der groben Messingfolien aus dem vorigen Jahrhundert. Bis 1949 haben die Temperagemälde durch Feuchtigkeit so gelitten, daß eine erneute Restaurierung beschlossen wird, bei der nun auch die Emailtafeln gründlich gereinigt, restauriert und Fehlstellen mit besserem Material geschlossen werden sollen. Unter der Leitung des Chorherren Prof. Dr. Berthold Černik gelingt es dem Goldschmiedemeister und Emailleur Prof. Otto Nedbal in den Jahren 1949-1951, das Werk des 12. Jahrhunderts so großartig zu restaurieren, daß ein ungeübtes Auge Ergänzungen und Nachbildungen nur schwer vom Original zu unterscheiden vermag. Bei der Arbeit wird die wichtige Beobachtung gemacht, daß die Rückseiten der Emailplatten verschiedene Zeichensysteme tragen, die das Werk des Nikolaus gegen die Ergänzungen unter Stephan von Sierndorf abgrenzen, und somit die Bestätigung für den schon 1929 von V. O. Ludwig erbrachten Beweis aufgrund von Nachmessungen unbezweifelbar vor Augen führen (Abb. 70).

Während der Arbeit von 1949-1951 werden Rückseitenpläne von jedem Dreipaß mit umlaufendem Schriftband, rahmenden Säulen, darauf ruhendem Bogen und zugehörigen Zwickeln nebst Teilen der umlaufenden Inschriftbänder und Ornamentreihen erstellt. Den einen dieser Dokumentationspläne zeichnet der Goldschmied Prof. Otto Nedbal (Original im Stiftsarchiv von Klosterneuburg), den zweiten zeichnet das Bundesdenkmalamt (Werkstätten des BDA, Arsenal). Beide Pläne ergänzen einander zum Teil, weisen aber auch grundsätzliche Unterschiede voneinander auf.

1.) Plan O. Nedbal: Vermerk des Systems von Zeichen und Buchstaben (Abb. 83), das sich deutlich abhebt vom Sinnzeichensystem der Gotik (Axt für die Ermordung Abels, I(VDAS) für den Judaskuß, Schwert für die Ermordung Abners, Schlange für Adam und Eva, Kreuz für Kreuzabnahme und Beweinung Christi, Galgen für die Abnahme des Königs von Jericho). Eintragung der von Nedbal neu angefertigten Stücke, der neu vergoldeten Platten (Fv = Feuervergoldet), der älteren Restaurierungsinschriften und der Rückseiten, die verworfene Szenen, Inschriften, Buchstaben und Ornamentproben enthalten.

2.) Plan BDA: Dieser Plan registriert auch die von O. Nedbal vermerkten beiden Schemata, übernimmt diese aber nicht in allen Fällen und nicht bis in jedes Detail. Dafür zeichnet er aber die auf den Platten flüchtig eingetragene und deshalb oft schwer erkennbare Numerierung in römischen Zahlen auf, die bei Nedbal zwar fehlt, die sich aber auf dem Holzkern findet und sicher von einer späteren Restaurierung stammt. In der Hauptsache scheint dieser Plan erstellt zu sein, um das Numerierungssystem für die Photodokumentation der Detailaufnahmen zu erklären. Die Zahlen stimmen mit denen auf den Photos, soweit diese Nummern tragen, überein. Jeder Flügel ist als Einheit aufgefaßt und die Emails eines jeden Flügels sind separat durchgezählt: die Dreipässe mit Szenen sind von oben nach unten gezählt (erste Trias von 1-3, zweite Trias von 4-6 usw.), linker Flügel also von 1-12, Mittelflügel von 13-39, rechter Flügel von 40-51. Die Zählung der Zwickel beginnt an jedem Flügel rechts unten, sie wird nach Registern horizontal geführt und endet oben links. Die Zählung der Ornamentplatten beginnt auf jedem Flügel in der linken oberen Ecke und verläuft im umgekehrten Uhrzeigersinn. Die unübersichtliche Zählung ist zum Verständnis besonders der Rückseitendokumentation unbedingt zu beachten.

Vorliegendes Buch übernimmt das von der Wissenschaft allgemein bevorzugte Schema von F. Röhrig, das die Trias in römischen, die Kolumnenfolge in arabischen Zahlen angibt. Da dieses System aber nicht die Zwickel und Ornamentplatten umfaßt, wird bei Detailfragen der Dokumentation deswegen auf das System des BDA zurückgegriffen, weil dieses mit den Photos übereinstimmt; der Plan des BDA vermerkt die gemachten Reversphotos.

Soll der Plan des Goldschmieds Prof. O. Nedbal (Abb. 83), in der Hauptsache nur das System der Plattenreihung und die Restaurierung dokumentieren, ist der Plan des BDA hingegen erstrangig für die Erläuterung der Photodokumentation erstellt. So ist es wohl zu verstehen, daß bei der Fertigung beider Pläne kein Wert auf genaue Lokalisierung und formgetreue Wiedergabe der Zeichen und Buchstaben gelegt wurde, was besonders für letztere bedauerlich ist, da die im Plan angegebenen schematischen Buchstaben für epigraphische Untersuchungen wertlos sind. Selbstverständlich schmälert diese Feststellung nicht das große Verdienst des Planes, die Bestätigung des von Ludwig bereits geführten Nachweises zu erbringen, welche sechs Tafeln des Mittelflügels mit zugehörigen Ornamenten und Zwickeln und Inschriften 1331 hinzugekommen sind. Überdies sichert das System der Markierungen auf den Rückseiten der Emails die drei in sich geschlossenen und voneinander unabhängigen Einheiten für die drei Schauseiten des ursprünglichen Ambo.

Der Vergleich der wenigen Rückseitenphotos (182 von den insgesamt 944 von O. Nedbal gezählten Einzelteilen) mit beiden Plänen führt zu folgendem Ergebnis:

Beide Pläne sind keine direkten Kopien der Rückseiten, sondern Schemata der Zeichen. Sie bilden den Altar von der Vorderseite ab und projizieren die Rückseitenzeichen auf die Ansicht der Tafeln, d.h. die Zeichen sind, betrachtet man die Rückseiten der Emails, spiegelbildlich eingetragen. Wie sich durch Vergleich mit den Rückseitenphotos erweisen läßt, sind bei dieser Übertragungsart viele

Verwechslungen von rechts und links unterlaufen und Ungenauigkeiten in Lokalisierung sowie Formzeichnung entstanden. Das Zeichensystem aller Ornamentfelder und Zwickel ist nicht sehr straff durchorganisiert, so daß sich nur sehr schwer Folgerungen für die Anordnung aus ihnen ziehen lassen. Das Hauptgewicht hat man offensichtlich auf die Anordnung der szenischen Emailtafeln und die zugehörigen Inschriftbänder gelegt. Ob die wenig übersichtliche Rückseitenzeichnung der Zwickel für die Reihung und Zusammenstellung aller figürlichen Zwickel mit Inschriften, d. h. der benannten Propheten und Tugenden, von Bedeutung ist, läßt sich anhand vorliegender Photodokumentation nicht entscheiden. Bei der letzten Restaurierung wurde die Abfolge der Propheten und Tugenden aus dem 19. Jahrhundert beibehalten. Diese kann aber nicht in allen Fällen ursprünglich sein, wie sich an der Verwechslung von Moses und Isaias (II/2 und II/3) erweist. Auch an der Anordnung der Tugenden kommen vereinzelt Zweifel auf, so möchte man die Fortitudo auf Samsons Löwenkampf (III/12) beziehen, die Iustitia hingegen auf das Jonasbild (III/11). In der heutigen Anordnung läßt sich zwischen der Szene und der angrenzenden Tugend nicht durchgehend ein Sinnzusammenhang erkennen. Für die Beantwortung von Detailfragen zur Anordnung der übrigen Zwickel und Ornamentfelder, deren Zeichensystem ja ebenfalls nicht sehr übersichtlich durchorganisiert ist, und für alle Rekonstruktionsprobleme ist es jedoch bedauerlich, daß keine vollständige Kopie der Rückseiten erstellt worden ist, und daß nicht mehr Emails von den Rückseiten her photographiert worden sind. Es wurde zudem die Auswahl der wenigen Photos von Reversen willkürlich von solchen Emails getroffen, die keines der Numerierungssysteme anhand von Photos nachvollziehen lassen, d.h. die Auswahl der Rückseitenphotos ist so über das ganze Altarwerk verstreut, daß keines der Numerierungssysteme geschlossen wiedergegeben ist. Der Plan von den Rückseitenmarkierungen muß also unkontrollierbar übernommen werden. Um die Dokumentation zu vervollständigen, müßten demnach alle Emails vom Holzträger wieder abgeschraubt werden, das sollte aber nur bei einer notwendigen Restaurierung geschehen, oder wenn wirklich fundamentale neue Ergebnisse zu erwarten wären. So ermöglicht das vorliegende Material der Rückseitenphotos in Verbindung mit den beiden Plänen kaum weitere Ergebnisse, die wesentlich über das bisher bekannte Ausmaß der Forschungen von Ludwig, Demus und Zykan hinausgehen (Abb. 52-65).

Im Laufe der Arbeit konnten die an verschiedenen Stellen aufbewahrten und jedermann zugänglichen Teile der Dokumentation sorgfältig zusammengetragen werden. Die vollständige Dokumentation besitzt das Stift, eine Kopie wurde dem BDA (Arsenal) übergeben.

Die Aussagen vorliegender Dokumentation zur Restaurierung können sich leider nicht auf einen Restaurierungsbericht stützen — an Dokumentation existieren nämlich nur die beiden Pläne von den Rückseitenmarkierungen und den Numerierungen der Photos — sondern sie resultieren aus dem Vergleich aller Photodokumentationen vor und nach der Restaurierung von 1949-1951 mit den beiden Plänen; sie sind also als Ergänzungen zu den beiden bereits veröffentlichten Tätigkeitsberichten von O. Demus und J. Zykan zu werten.

PHOTOSERIEN:

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, älteste Serie, vom Zustand nach der Restaurierung von 1865 (unvollständig, da einige Platten zerbrochen): WH 10.430-10.480. — Gesamtansichten: WH 10.481; L 20.792, 20.794, 26.707. Ebd. neuere Serie: L 4927-4977.

Ebd. Gesamtphoto nach der Restaurierung von 1936: L. 54.829.

Ebd. Gesamtansicht nach der Restaurierung von 1945: L 4925, 4926.

BDA Wien, Ansichten der Flügel während der Restaurierung 1949-51: P 7197, P 7197 B; P 5878 B; P 6522 B.

Ebd. Szenische Dreipaßplatten während der Restaurierung 1949-51: P 5415-5426, P 6536-6562, P 5853-5864.

Ebd. Detailphotos der Vorderseiten: P 5424, P 5429, P 5430, P 5432, P 5434-41, P 5443, P 5445, P 5447, P 5449, P 5451, P 5865-76, P 6568, P 6570, P 6572, P 6574, P 6576, P 6578, P 6580-93, als spätere Ergänzung aussortiert: N 2406.

Ebd. Detailphotos der Rückseiten: P 5427, P 5428, P 5431, P 5433, P 5442, P 5444, P 5446, P 5448, P 5450, P 5452, P 5877, P 6523-31, P 6563, P 6567, P 6569, P 6571, P 6573, P 6575, P 6577, P 6579, P 6581; Holzträger: ebd. RWN 15676, RWN 15708, P 7288, nach der Restaurierung von 1949-51: Stiftsmuseum Klosterneuburg Nr. 577-627, Gesamtansicht Nr. 15.

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Gesamtansicht 271.531, 161.862.

BDA Wien, N 3141.

Tafelbilder: Kreuzigung RWN 15752

Marientod RWN 16577

Marienkrönung RWN 15693

Ostermorgen RWN 15750

Bemalung der Holzrahmen, gotische Zustand RWN 14284

Zustand des 19. Jahrhunderts RWN 14283

Rückseiten des Holzträgers nach der letzten Restaurierung RWN 9979 und 9986.

Die Altardekoration besteht aus 944 Einzelteilen, die im Gegensatz zur früheren Annagelung, bei der die Emailränder um die Nagellöcher durch die Hammerschläge sehr gelitten haben, nun mit 3500 feuervergoldeten Messingschrauben an den von F. Sochor eigens gefertigten Holzträger aufgeschraubt sind. 16 ornamentale Emailplatten und 83 Metallplatten sind neu angefertigt und feuervergoldet worden. Die römischen Zahlen auf dem Plan von O. Nedbal bezeichnen die neuen Metallfüllungen; sie meinen also nicht die numerischen Markierungen auf den Rückseiten der Emails selbst. Das ist besonders informativ für die lokalisierten Neuschöpfungen der geprägten buchförmigen Zwickelplättchen, die in der Photodokumentation nicht numeriert sind.

Bei den Ornamentblechen lassen sich vier Gruppen unterscheiden, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind.

1.) Aus der Entstehungszeit des Ambo von 1181 sind die buchförmigen Zwischenstücke im Ornamentband um die Szenen, die als Muster vier Kreise haben, denen jeweils vier Kreise mit fünfblättrigen Blümchen eingeschrieben sind.

Ebenso von 1181 sind einige Ornamentbänder, die die Säulentafeln oben und unten rahmen. Ihr Muster (Stempelhöhe 9 mm, Breite 12 mm) zeigt eine dem Rechteck eingeschriebene Palmette; ein dreilappiges Mittelblatt betont die herzförmig gedrehte Doppelranke. Dieses Ornament findet sich an Gewandsäumen bei zwei Szenen wieder, der Beschneidung Isaaks (I/3) und der Beschneidung Samsons (III/3). Darüber hinaus wird dieser Stempel am Dreikönigenschrein wiederverwendet, Maße und Details stimmen völlig überein (W. SCHULTEN in: RuM, I, S. 318-319).

Die Bemerkung von D. KÖTZSCHE, RuM, I, S. 226: „Man wird bei derartigen Untersuchungen von Stanzornamentik jedoch damit rechnen müssen, daß ein nicht geringer Teil davon erst im 19. Jahrhundert angebracht, bzw. erneuert sein kann“ trifft für diese modelgleiche Übereinstimmung nicht zu, dafür lagen Köln und Klosterneuburg, wo man zu verschiedenen Zeiten restaurierte, zu weit auseinander. Außerdem bestätigt das Vorkommen des Palmettenmusters in den Szenen selbst diese Stücke als Originale des 12. Jahrhunderts.

28 dieser Ornamentstücke zieren noch heute den Mittelteil, sie sind jeweils den Tafeln mit Doppelsäulen rechts und links der vertikalen Ornamentleisten zugeordnet. Bei der letzten Restaurierung wurden Ornamentplatten aussortiert, zum größten Teil diejenigen von 1181 mit Palmettenmuster und solche aus dem 19. Jahrhundert. Abb. 67 zeigt eine Auswahl dieser Stücke. Leider konnten nicht sämtliche noch erhaltenen Bleche in dieser Publikation abgebildet werden; sie sind in der ursprünglichen Plazierung im Tafelwerk von Drexler-Strommer ersichtlich.

2.) Bei der Erweiterung des Ambo zum Altar von 1331 mußten 12 buchförmige Stücke neu geschaffen werden. Statt der vier Kreise tragen sie vier Vierpässe mit vier gotischen Einzelblättern und einer kleinen fünfblättrigen Mittelblume (Abb. 68).

3.) Wahrscheinlich von der Restaurierung von 1655 sind die Metallplättchen mit Rosettenmuster oberhalb und unterhalb der Tafeln mit Säulen. Dieses Muster diente als Vorlage für die Erneuerung (Prägepunzen in Kupferplatten, und diese dann feuervergoldet) von 1950/1951 der Platten in dieser Funktion. Es wurde ebenso für die Neugestaltung der beiden vertikalen Metallstreifen im Mittelfeld genommen, die vordem aus Messing mit einem Muster von Weinblättern und Trauben waren und wohl von einer Restaurierung des letzten Jahrhunderts stammten. Messingstücke aus dem 19. Jahrhundert mit Blumen- und Empiremustern wurden ausgeschieden (Abb. 67). Ebenso wurden die Messingsterne ausgeschieden und durch solche aus feuervergoldetem Kupfer ersetzt; sie markieren heute das Ende eines jeden Hexameters der nach einem Idealschema neu aufgeteilten großen, vierzeiligen Inschrift (Abb. 70).

Es wurden also 1950/1951 alle in Messing ergänzten Stücke durch solche aus feuervergoldetem Kupfer ersetzt, um ein einheitlicheres Gesamtbild zu schaffen.

Von den 16 als neu angegebenen Emaildekorplatten füllen 5 die Leerstellen, die entstanden, als die Konsolen vom Holzrahmen abgenommen wurden, eine weitere ersetzt eine Messingplatte mit aufgemaltem Lackmuster, sicher von der Nachkriegsrestaurierung 1945; die Abfolge der Rahmenornamente wurde etwas abgewandelt.

Verändert ist auch die Aufteilung der Zwickel mit Engeldarstellungen in der Zone ante legem. Da, wie bereits erwähnt, die Markierung der Zwickel nicht so konsequent durchgeführt ist wie diejenige der Szenen mit umlaufenden Inschriften, ist der Grund dieser vorgenommenen Umstellung nicht immer ganz nachzuvollziehen.

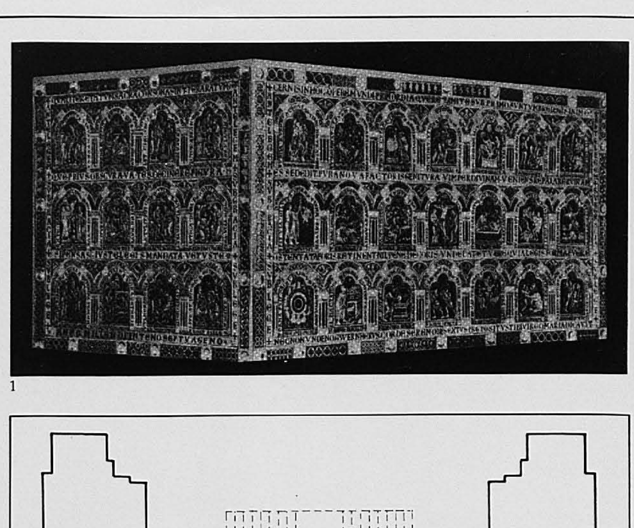
Platz nach der Rest. 1951	Platz vor der Rest. 1951
12 l	12 r
12 r	12 l
35 m	14 r
31 m	13 r
30 m	31 m
14 r	30 m
13 r	35 m

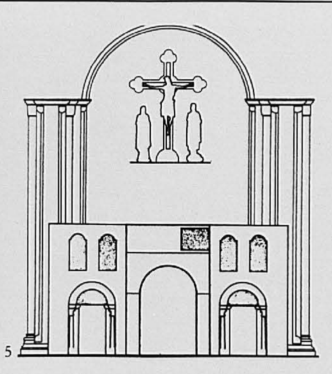
Grob vereinfacht und schematisiert darf man sagen, daß die Zwickel auf den Seitenflügeln, von verschiedenen unbedeutenden Gravierungen abgesehen, mit einem Buchstaben und einem Einzelstrich markiert worden sind, diejenigen auf dem Mittelflügel mit einem Großbuchstaben, aber mit einem Doppelstrich. Warum dann z.B. 12 l (= C) nicht auf den Platz 31 m gesetzt wurde, findet aus dem System heraus leider keine Erklärung. Die Zwickelreihen mit Propheten und Tugenden sind in ihrer Anordnung unverändert geblieben.
Inschrifttafeln aus Messing und mit Lack beschrieben wurden durch solche in Email ersetzt; eine Inschrift konnte auf Grund des Bildtitulus in den Glasfenstern des Stephan von Sierndorf, früher Kreuzgang, jetzt Leopoldkapelle, welche nicht nur die Bilder vom Verduner Altar, sondern sogar dessen Inschriften genau kopiert haben, berichtigt werden: I/5 früher: Ex Egypto Israelem edvcit Dominvs; jetzt: Transitvs maris rvbri, FRODL-KRAFT, 1972, S. 173, Fenster XIII, S. 185f: Ante le(gem) + Trans(i)tvs maris rvbri. + Vnda rvbens mvndam bap(t)i(sm)aris misticat vndam. Siehe auch die Vergleiche der Inschriften mit den älteren Inschriftplänen. Auch die in den Bildlegenden von III/4 und III/3 verwechselten Tafeln, wodurch die Inschriften keinen Sinn mehr ergaben, konnten an ihren richtigen Platz gesetzt werden.
A. CAMESINA, Die ältesten Glasgemälde des Chorherren-Stiftes Klosterneuburg und die Bildnisse der Babenberger in der Cisterzienser-Abtei Heiligenkreuz. *Jahrbuch der Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* 2 (1857) 169-200 unter Verwendung der genauen Kopien der Scheiben durch B. Prill von 1749 und solcher nach der Wiederaufstellung von 1836 liest richtig: baptismatis. FRODL-KRAFT, 1972, Taf. XII[c] und S. 173, Fig. 48. — Dies., 1963, S. 38, Nr. 10, farbige Abb. 7.
Hauptanliegen der Restaurierung war es jedoch, nicht nur alle fehlenden Stücke durch Nachahmung in der Originaltechnik zu ergänzen, sondern die ausgebrochenen Emailstücke so zu schließen, daß der Originaleindruck gewahrt bleibt und alle Fehlstellen bestmöglich verdeckt sind. Goldschmied Otto Nedbal entwickelte dafür eine Methode, die auf der Verwendung einer enkaustischen Füllmasse — einem gehärteten Wachs — beruht; hierbei werden im Kaltverfahren die Gruben mit Wachs in gleichartigen Farben gefüllt. Die folgenden Fakten nach Zykan S. 10: Reinigung der Emails mit milden Mitteln, Entfernen der Grünspanbildung auf den Rückseiten (entstanden durch Kondenswasser in Verbindung mit Messing und Eisennägeln und vielleicht auch durch Säure im Eichenholzrezipienten) und Schutz gegen weitere Oxydierung mit Akryloid; schadhafte Feuervergoldung an den Stellen, wo der Kupfergrund durchschien, in einer Ansiedevergoldung (Kontaktvergoldung) wieder geschlossen; Herstellung getriebener, feuervergoldeter Kupferbleche mit dem Siekenhammer über einer Klemmvorrichtung zur Abdeckung der Holzkanten.
Folgende Inschriften aus Messing mit Buchstaben in Lack wurden ersetzt:
ANNVNCIATIO YSAAC (Abb. 67) (I/1)
TRANSITVS MARIS RVBRI anstelle von EX EGYPTO ISR(ae)L(e)M EDVCIT D(eu)S nach den Glasfenstern von Propst Stephan (I/5)
BINA XPS SVB SPECIE M (II/7)
OSCVLO TE XPE (II/8)
SVCCENDIT IGNE (III/15)
ANNUNCIATIO DNI (II/1) gehört nach Maßgabe des Reversphotos zum Originalbestand und scheint nicht, wie irrtümlich im Plan eingezeichnet, erneuert worden zu sein.
Der Holzträger wurde für die Neuaufstellung von Franz Sochor geschnitzt. Auf den Fichtenkern wurden beiderseits Abbachi und Ocouméplatten mit Kaltleim befestigt und verdübelt. Die obersten Schichten des Außenrandes sind Eiche oder Mahagoni, die Nischenarchitektur wurde aufgesetzt und aufgekittet. Hergestellt wurde ein Holzrahmen in Anlehnung an die gotischen Profilformen, jedoch ohne Konsolen. Zur Frage des gotischen Rahmens und der Temperabilder siehe Kap. III.
Maße des Altars: Bildplatten H 14,6 cm, B 11,6 cm.
Altarhöhe ohne Holzrahmen 108,5 cm.
Altarbreite, Mittelflügel ohne Holzrahmen 263 cm.
Altarbreite, Seitenflügel ohne Holzrahmen je 120,5 cm.
Erläuterungen zum Plan (Abb. 83):
Für die geprägten Ornamentstreifen oberhalb und unterhalb der Säulen:
1.) 1950, 1951 und neu = von O. Nedbal angefertigt (Zahlen dahinter: Durchnumerierung der Stücke)
2.) original = Rosettenmuster, wahrscheinlich von der späteren Restaurierung von 1665. Vorbild für die Ergänzungen von 1950, 1951
3.) 1329 = die durch Modelvergleich mit dem Dreikönigenschrein auf 1181 zu datierenden Ornamentplatten
Fv und v = feuervergoldet
Römische Zahlen = zur Bezeichnung neu gefertigter Stücke, besonders verwendet bei den buchförmigen Platten

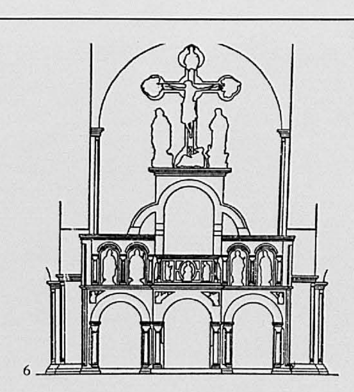
Aus dem Plan der Mitteltafel wurden Nummern der Zählung und falsche Richtungsangabe für die Ornamentplatten auf dem Außenrand entfernt sowie die Markierung „Anfang" und „Ende" dieser Zählung, die entgegen dem Uhrzeigersinn verlaufen ist. Vergleiche hierzu den Originalplan im Stift Klosterneuburg.

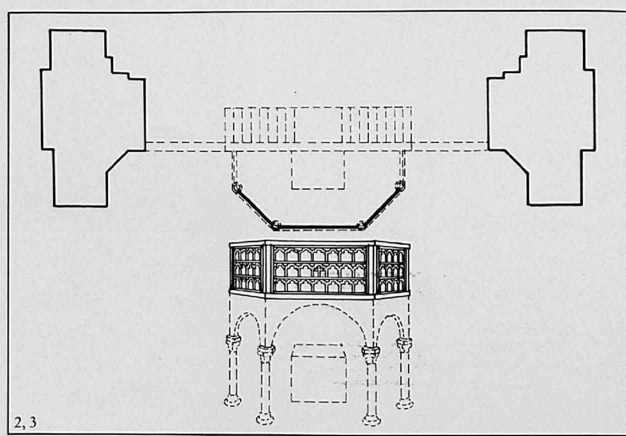
LESEVARIATIONEN DER INSCHRIFTEN auf den Plänen 18. Jahrhundert, von 1833 und vom Altar selbst. Kleine, unwichtige Lesevarianten sollen hier unbeachtet bleiben.
Als eigentliches Ergebnis des Vergleiches darf vorweggenommen werden, daß von den fünf bei der Restaurierung 1833 in Messing mit Lack erneuerten Inschriften nur der Text ANNVNCIATIO YSAAC in Anlehnung an die beiden anderen Verkündigungsszenen richtig ergänzt wurde; er findet sich auch in den Glasfenstern, FRODL-KRAFT, 1972, S. 273, Fig. 47, S. 182, Nr. 2c. Die Inschrift EX EGYPTO ISRAELEM EDVCIT DEVS zu I/5 wurde bereits als falsche Ergänzung erkannt und in Anlehnung an die Inschrift zum Durchzug durch das Rote Meer auf den Glasfenstern des Stephan von Sierndorf berichtigt in TRANSITVS MARIS RVBRI. Die Richtigkeit dieser Korrektur bestätigt der Plan des 18. Jahrhunderts, mit der Inschrift in diesem Wortlaut.
F. Röhrig hat bewiesen, daß der Meister von 1331 Motive und Inschriften aus der Biblia pauperum (ÖNB, Cod. 1198, fol. 6r.) übenommen hat. So konnte die 1833 falsch ergänzte Inschrift zum Judaskuß II/8 OSCVLO TE CHRISTE (TRADIT TRADITOR ISTE) in seinem Buch berichtigt werden auf PER PACEM CHRISTE TE (TRADIT TRADITOR ISTE). In dieser Form bestand die Inschrift noch während des 18. Jahrhunderts, wie der Plan beweist. Leider war dieser Fehler zur Zeit der Restaurierung noch nicht bekannt, und der Text der Messingtafel wurde auch in Email gefertigt und 1949-1951 somit falsch ergänzt.
Der Beginn der Inschrift zum Abendmahl II/7 war ebenfalls im 19. Jahrhundert nicht mehr erhalten und wurde 1833 ergänzt in: BINA CHRISTVS SVB SPECIE M/ANIBVS FRET ECCE SVIS SE. Der Plan des 18. Jahrhunderts schreibt CENA DEVS VITE MANIBVS FERT ECCE SVIS SE (eigentlich cœna und vitæ, da aber auch ætatum statt etatum und hæredem statt heredem z. B. geschrieben wurde, hieß die Inschrift auf dem Altar sicher cena und vite).
Der Schluß der Inschrift zu Mons Sinay III/15 SVCCENDIT IGNE, ebenfalls im 19. Jahrhundert neu geschaffen, ist im 18. Jahrhundert anders. Nach dem Plan IGNEA TE (Verschreibung für LEX) DIGNE MOYSI MANDATUR IN IGNE.
Bei den bisher beschriebenen Abweichungen hat es sich um Emailplatten gehandelt, die im 18. Jahrhundert offensichtlich noch erhalten, 1833 jedoch verlorengegangen waren und durch bemalte Messingplatten ersetzt wurden. Die neuen Texte verbrieft schon der Plan von 1833.
Die folgenden Inschriften sind in Email, zeigen im Schriftbild keine Abweichungen von anderen als Original gesicherten Stücken und wurden bei der Restaurierung von 1951 als Original mit Rückseitenzeichen im Plan eingetragen. Ob die Unterschiede in den Lesungen auf Fehlern im Plan vom 18. Jahrhundert beruhen oder die am Altar befindlichen entsprechenden Stücke als außerordentlich geglückte Kopien — vielleicht einer Barockrestaurierung — ausweisen, kann wohl erst entschieden werden, wenn sich erneut die Gelegenheit zu einem Studium der Rückseiten-Originale bietet.
Die Inschrift zu II/16 NOS TVBA QVANDO CIET TVNC QVOD CINIS EST CARO FIET. Im Plan des 18. Jahrhunderts NOS TVBA QVANDO SCIET HIC QVOD CINIS EST CITO FIET.
Die Inschrift zu II/1 lautete im 18. Jahrhundert statt REDIMETVR — REPARETVR. Also EX TE NASCETVR QVO LAPSVS HOMO REPARETVR.
Das Wort REPARARE erscheint auch in demjenigen Teil der Stifterinschrift, der über den Sündenfall handelt VIM PER DIVINAM VENIENS REPARARE RVINAM. Eine Korrektur erschiene daher sehr glücklich.
Der Plan des 18. Jahrhunderts und derjenige von 1833 zeigen Szene und Bildlegende von I/1 vertauscht mit I/3, so daß die Inschrift ANNVNCIATIO ISAAC unter dem Titulus der Verkündigung Samsons stand und umgekehrt. Dieser Fehler ist offensichtlich bei der Restaurierung von 1865 schon behoben worden.
Die erste Tafel der Inschrift zu III/3, der Beschneidung Samsons, war schon im 18. Jahrhundert verwechselt mit der ersten Inschrifttafel zu III/4, der Königin von Saba. Auf Grund der Rückseitenzeichen wurde dieser Fehler 1951 korrigiert.
Unterschiedliche Lesungen der Jahreszahl der Stifterinschrift des Stephan von Sierndorf:
Im 18. Jh. MILLENO TRECENTENO VIGENO NOSTRO
1833 MILLENO TERCENTENO (Verschreibung) VIGENO DÑS

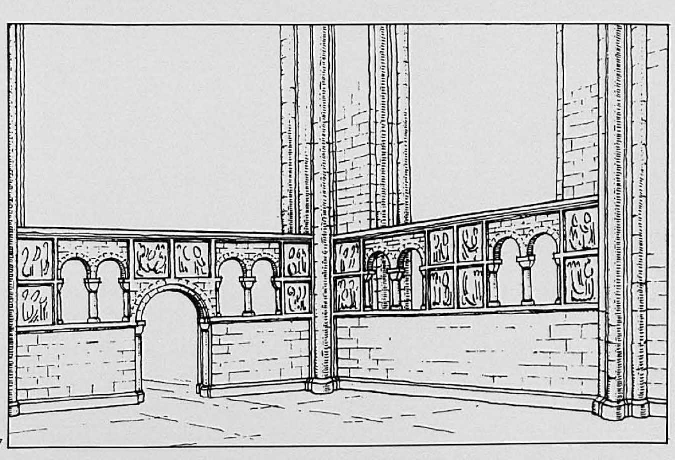
Der Holzkruzifixus in der Klausur dürfte gleichzeitig mit dem Umbau des Verduner Altars entstanden sein. Es besteht kein Grund für die Annahme, daß er erst um 1338 entstanden und mit der Weihe des Altars ad spineam coronam in Verbindung zu bringen sei. G. DE FRANKOVICH, L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso. In: *Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2 (1938) 143ff, Fig. 193. J. KIESSLING, Gotische Plastik in Niederösterreich. *Belvedere* 4 (1923) 9-13.

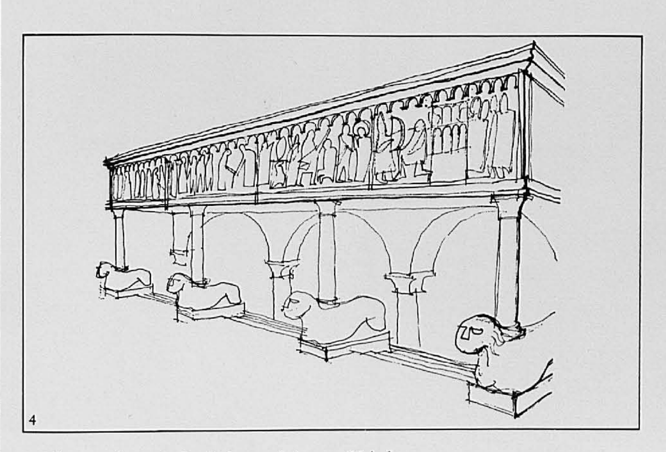

1

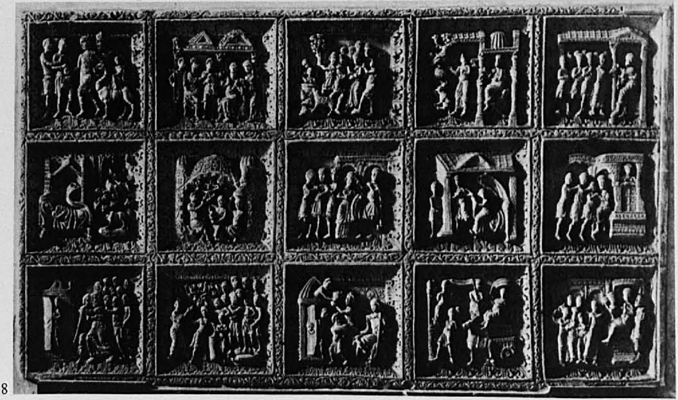

5


6


2, 3


7


4


8

1. Klosterneuburg, Ambo, Rekonstruktion von Hahnloser
2. Klosterneuburg, Ambo, Rekonstruktion von Doberer
3. Klosterneuburg, Ambo, Rekonstruktion von Doberer
4. Modena, Duomo, Pontile, Rekonstruktion von Quintavalle
5. Freiberg, Marienkirche, Rekonstruktion des Lettners von Magirius
6. Wechselburg, Stiftskirche, Rekonstruktion des Lettners von Magirius
7. Chichester, Kathedrale, Rekonstruktion der Altarschranken von Zarnecki
8. Neapel, Sta. Restituta, Amborelief mit Szenen aus dem Leben von Samson und Joseph

9. Saint-Omer, Kathedrale, Inkrustationsreliefs, wahrscheinlich von einer Schranke:
   a) Verkündigung, vorhandene und verlorengegangene Reliefs nach Wallet
   b) Geburt, alter Zustand nach Wallet
   c) Geburt, entstellter Zustand nach der Wiederaufstellung
   d) Darbringung, alter Zustand nach Wallet
   e) Marientod, heutiger Zustand
   f) Stifterbild eines Daniel und dessen Gattin, heutiger Zustand
   g) Brüssel, Bibl. Roy. Ms. 9916-9917, fol. 30r. Gregoriusdialoge, Detail aus: Der hl. Benedikt repariert durch ein Wunder das Sieb seiner Amme
10. Fécamp, Eglise de la Trinité, Reliefs, wahrscheinlich von einer Schranke
11. Zweiseitiges Kreuz, Einzelstücke in verschiedenen Museen. Rekonstruktion von H. J. Buschhausen
12. Zweiseitiges Kreuz, Einzelstücke in verschiedenen Museen. Rekonstruktion von H. J. Buschhausen
13. Saint-Denis, Abteikirche, Kreuzfuß des Suger, Rekonstruktion von H. J. Buschhausen
14. Saint-Omer, Musée Sandelin, Kreuzfuß aus Saint-Bertin
15. Emailtafeln, möglicherweise vom Kreuzfuß zu Saint-Denis:
   a) New York, Metropolitan Museum: Geburt
   b) New York, Metropolitan Museum: Hirtenverkündigung
   c) New York, Metropolitan Museum: Taufe Christi
   d) New York, Metropolitan Museum: Kreuzigung
   e) New York, Metropolitan Museum: Grab Christi
   f) Schloß Goluchov, ehemals Sammlung Goluchov, Kriegsverlust: Himmelfahrt
   g) New York, Metropolitan Museum: Pfingsten
   h) London, British Museum: Heilung des Naman
   i) London, Victoria and Albert Museum: Errichtung der Ehernen Schlange
   k) London, British Museum: Samson mit den Toren von Gaza


9 a



9 b

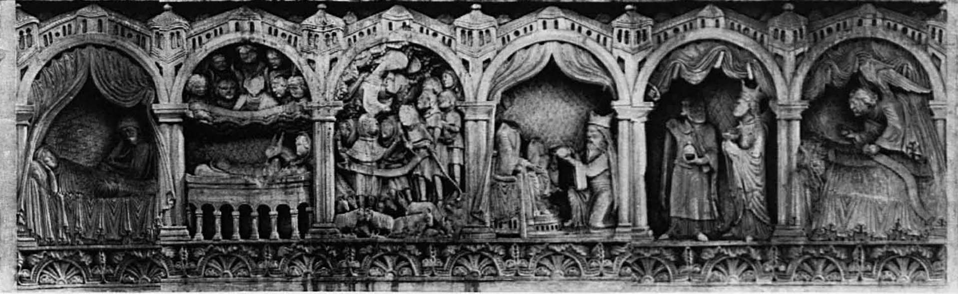

9 c


9 d

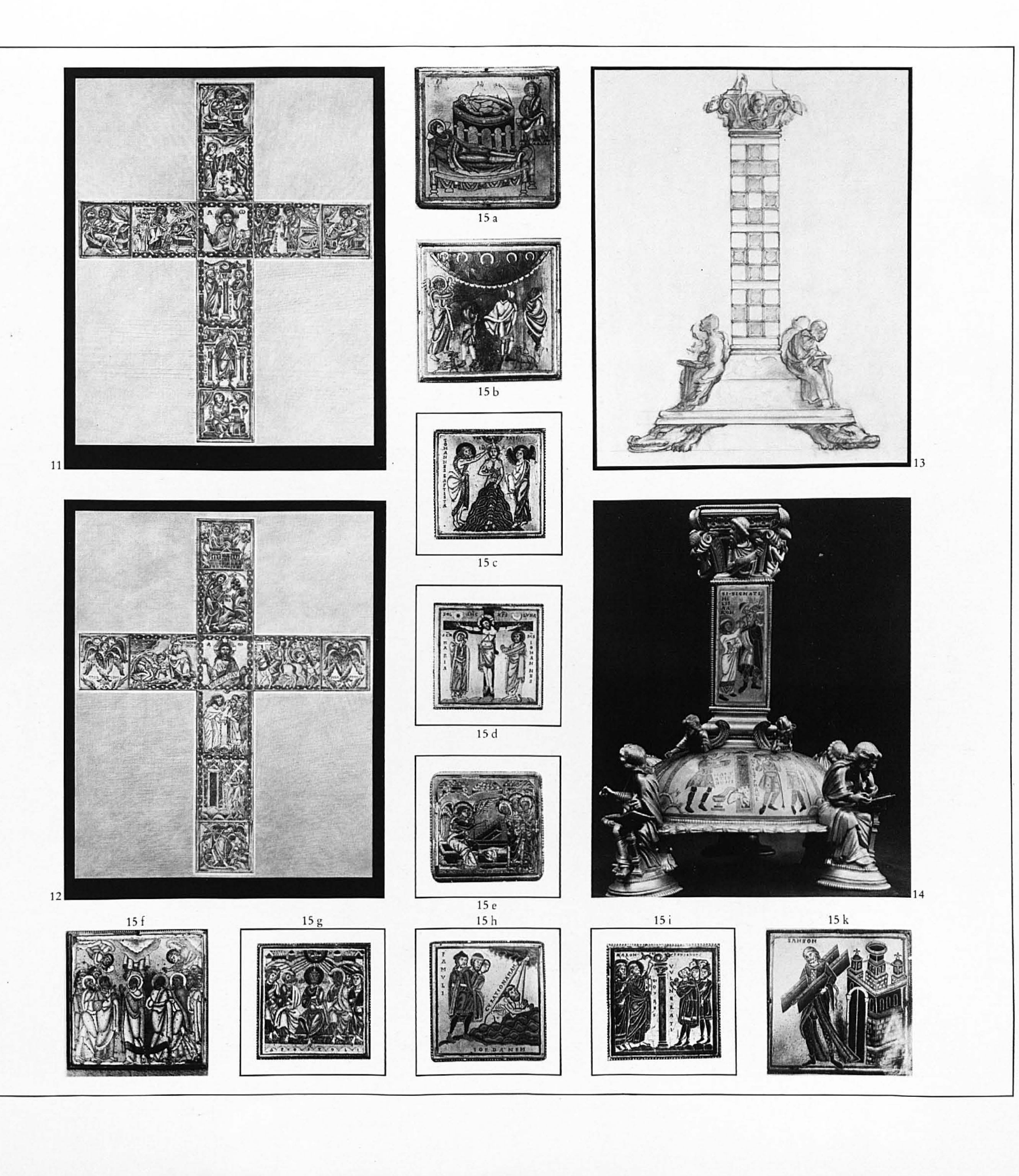

9 e


9 f


9 g



10





11 12 13 14

15 a 15 b 15 c 15 d 15 e 15 f 15 g 15 h 15 i 15 k



16. Wien, Diözesanmuseum, Emailtafeln, wahrscheinlich von einem Portatile: a) Isaakopferung, b) Bezeichnung der Türpfosten mit dem Tau, c) Personifikation des Windes Auster, d) Jakobssegen, e) Kundschafter mit der Traube, f) Personifikation des Windes Aquilo

17, 18. Nürnberg, ehemals Reichskleinodien, Armillae nach Delsenbach: Geburt und Darbringung

19. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Armilla: Kreuzigung

20. Paris, Louvre, Armilla: Auferstehung



17



18

19



20





21

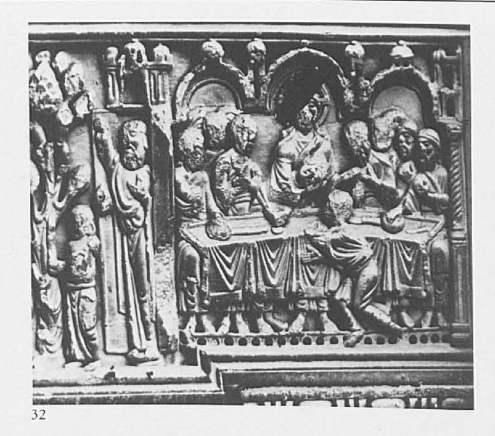


24





31



32



35



33 a — 33 g













34



36



37

38 a



38 b



31. Brüssel, Musées Royaux, Reliquiar aus Sint Donatien zu Brügge, Email: Abendmahl
32. Jerusalem, Grabeskirche, Türsturz an der Südfassade: Abendmahl
33. Köln, St. Heribert, Heribertschrein: a) Petrusseite, 5. Medaillon: Alpenübergang des Heribert. *Gestanzte Bleche mit Tugendpersonifikationen:* b) Wien, Museum für angewandte Kunst, Blech von den Dachschrägen; c) d) Bleche der Paulusseite, rechts unterhalb bzw. rechts oberhalb des 1. Medaillons; *Emails mit Kampf zwischen Tugend und Laster von der Paulusseite:* e) unten zwischen dem 5. und 6. Medaillon; f) oben zwischen dem 2. und 3. Medaillon; g) unten zwischen dem 4. und 5. Medaillon



39



40



41



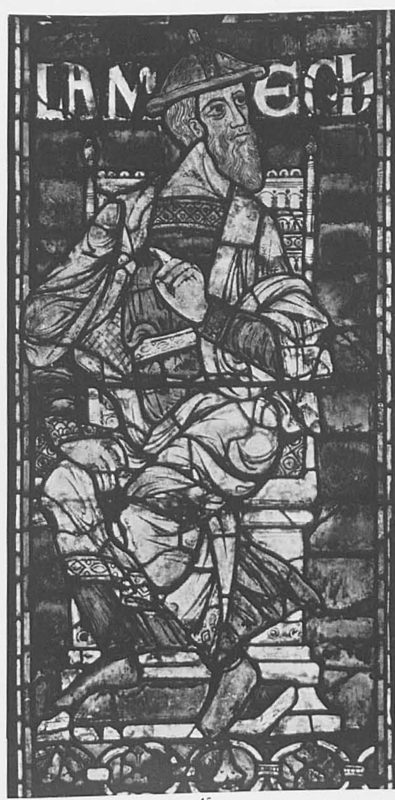
42



43



44



45



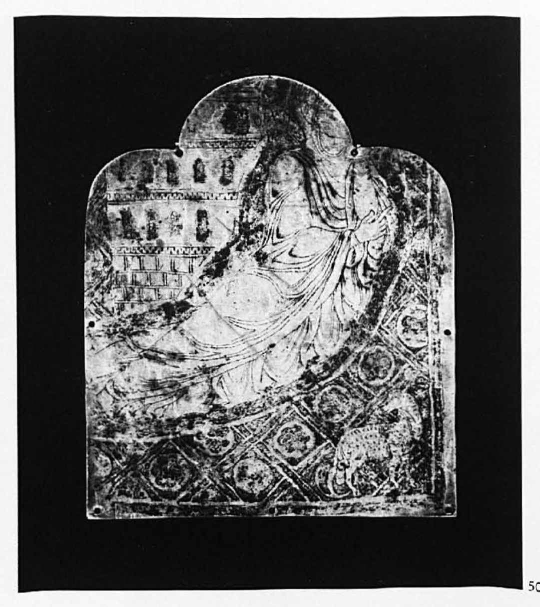
46

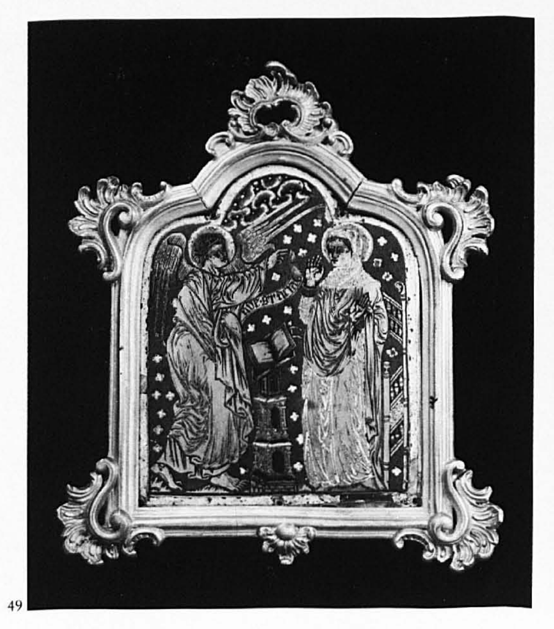


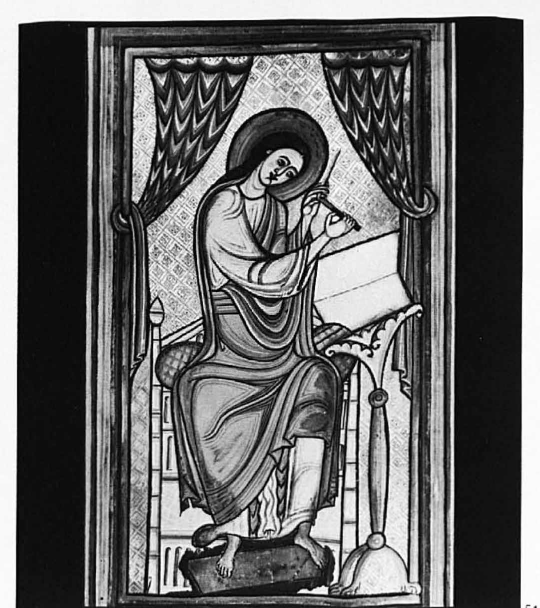
47

34. Köln, St. Heribert, Heribertschrein, Paulusseite: Amos
35. Paris, Louvre, Email: Hll. Sebastianus, Livinus, Tranquillinus
36. Paris, Louvre, Email: Bezeichnung der Stirnen mit dem Tau
37. Brüssel, Bibl. Roy., Ms. 9916-17, 110r: Abrahams Schoß
38. a) Palermo, Capella Palatina, Mosaik des Langhauses: Engel von der Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies
38. b) Cefalù, Kathedrale, Mosaik im Chorquadrat: Engel
39. Saint-Omer, Bibliothèque municipale, Ms. 12, II, fol. 140v, 2: Gregor d. Gr., Moralia in Iob
40. Verduner Altar: Detail aus der Verkündigung Samsons, III/1
41. Saint-Omer, Bibliothèque municipale, Ms. 12, II, fol. 84v, 2: Gregor d. Gr., Moralia in Iob
42. Verduner Altar: Königin von Saba, spiegelbildlich, III/4
43. Saint-Omer, Bibliothèque municipale, Ms. 12, II, fol. 154r, 1: Gregor d. Gr., Moralia in Iob
44. Verduner Altar, Elias aus der Himmelfahrt, III/14
45.-47. Canterbury, Kathedrale, Fenster des Presbyteriums. N XXI: Lamech, N XXII: Jared, N XX: Noe

48 

50 

49 

51 

48. Verduner Altar, Rückseitengravierung von III/17: Grab Christi
49. New York, Metropolitan Museum, Email: Verkündigung

50. Verduner Altar, Rückseite von II/11: Geburt Christi
51. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Kg 54: 212, 43v, Evangeliar: Lukas



52. Verduner Altar, Rückseite von I/8
53. Verduner Altar, Rückseite von II/8
54. Verduner Altar, Rückseite von III/8
55. Verduner Altar, Rückseite von I/10

56. Verduner Altar, Rückseite des rechten Teils der Legende zu I/1.
57, 58. Verduner Altar, Rückseiten der Doppelsäulen zwischen III/11 und III/12 bzw. zwischen I/9 und I/10



59



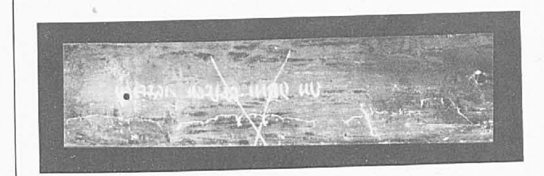
60

61, 62

63



59. Verduner Altar, Rückseite von I/1
60. Verduner Altar, Rückseite von III/10
61. Verduner Altar, Rückseite von III/4
62. Verduner Altar, Rückseite von III/2, im Zentrum von Abb. 61 montiert
63. Verduner Altar, Rückseite von II/12
64. Verduner Altar, Rückseite der Stifterinschrift von 1331 unterhalb von III/14
65. Verduner Altar, Rückseite der Stifterinschrift von 1331, ergänztes Stück unterhalb von III/1
66. Verduner Altar, Rückseiten der buchförmigen Stanzbleche zwischen I/1 und III/4
67. Verduner Altar, 1949-1951 ausgeschiedene Stanzbleche
68. Verduner Altar, zwei buchförmige Stanzbleche
69. Verduner Altar, Rückseite vom Säulenpaar zwischen III/16 und III/17
70. Verduner Altar, Umgruppierung der Stifterinschrift von 1331 nach Ludwig



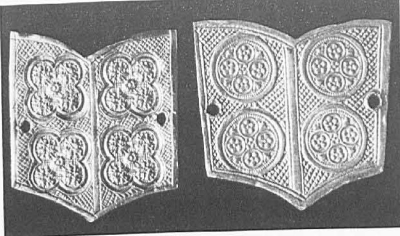
64

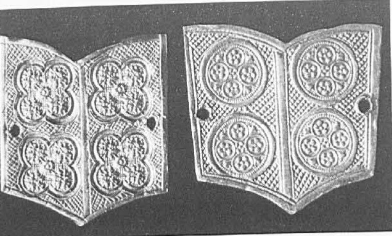




65

67

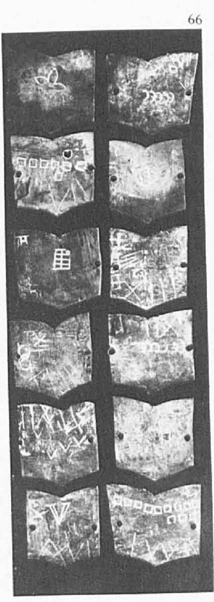




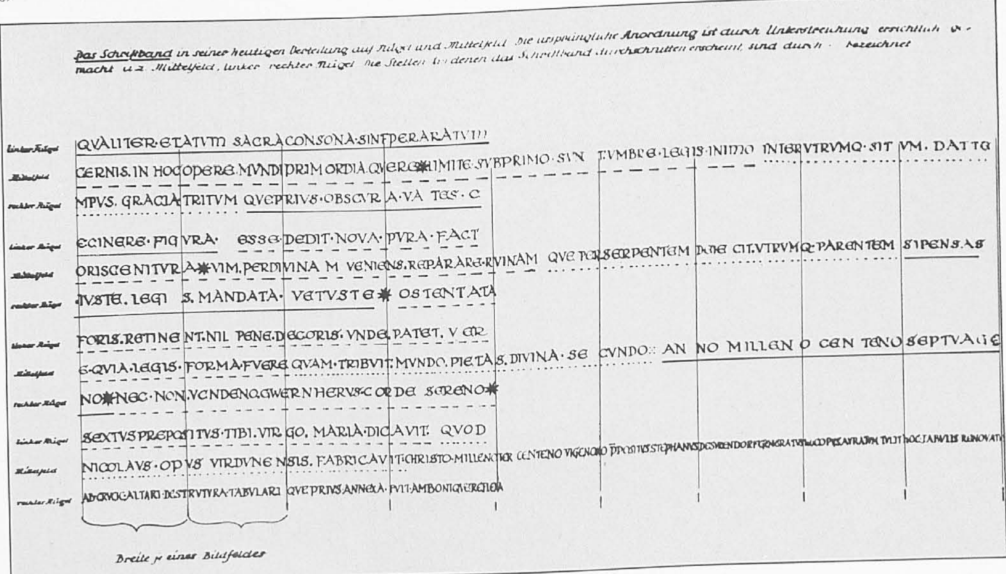
68



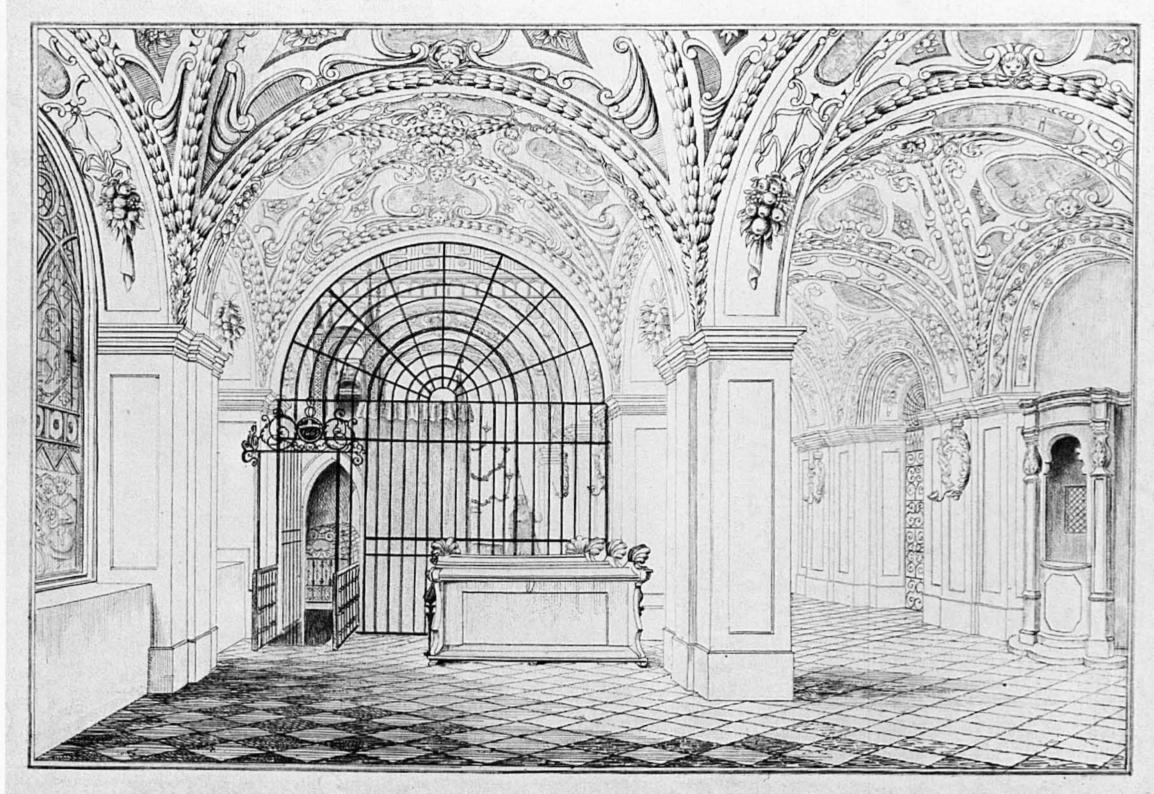
69



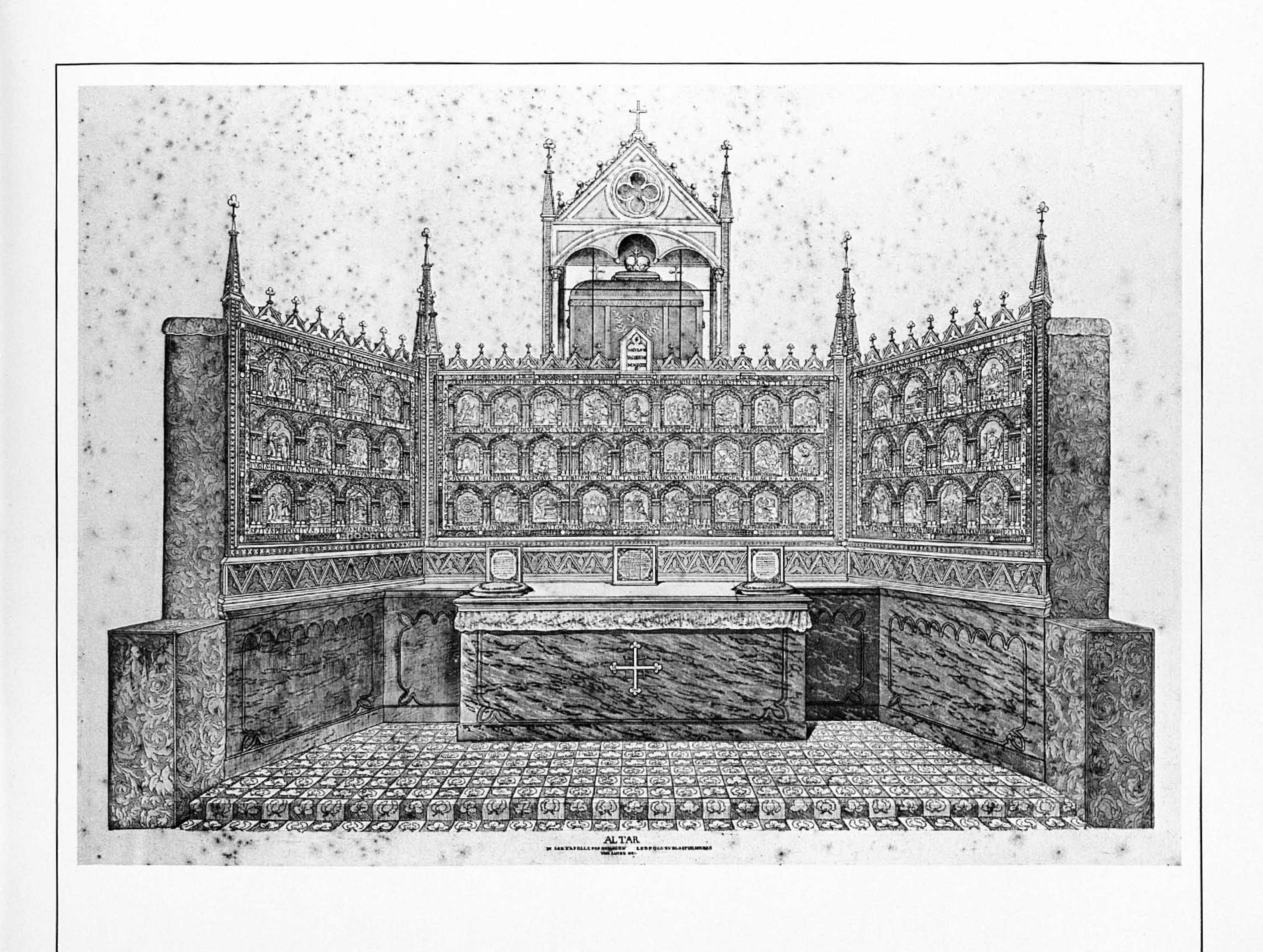
66



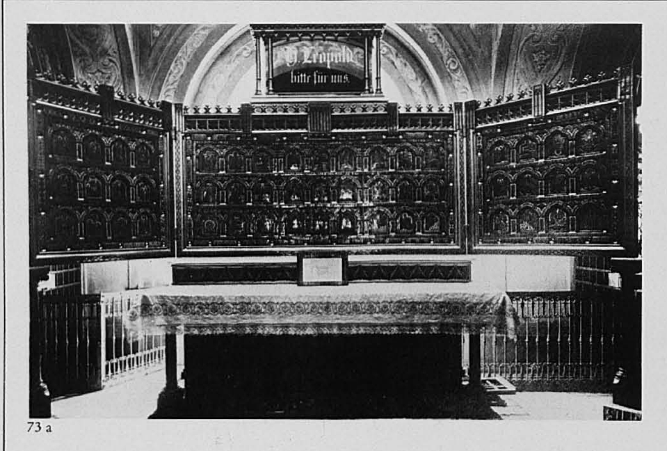
70



71. Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Leopoldskapelle nach Festarozzo: Verhängte Tafelbilder des Verduner Altars



72. Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Verduner Altar um 1844 nach Festarozzo



73 a



73 b



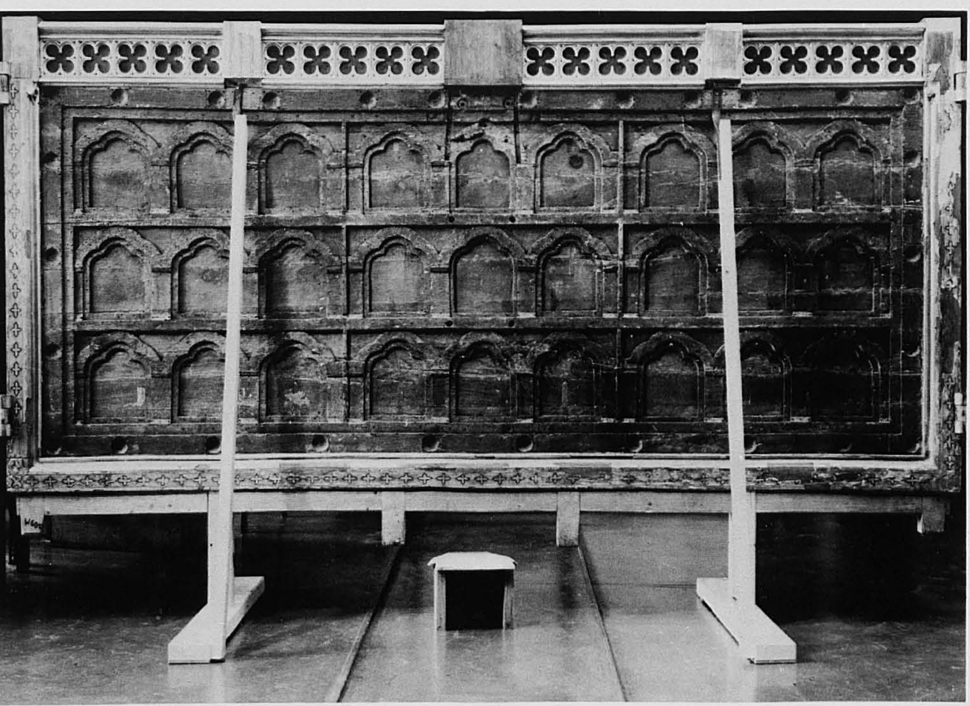
74 a



74 b



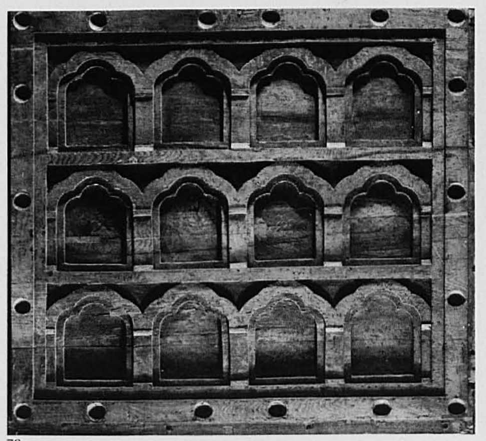
75



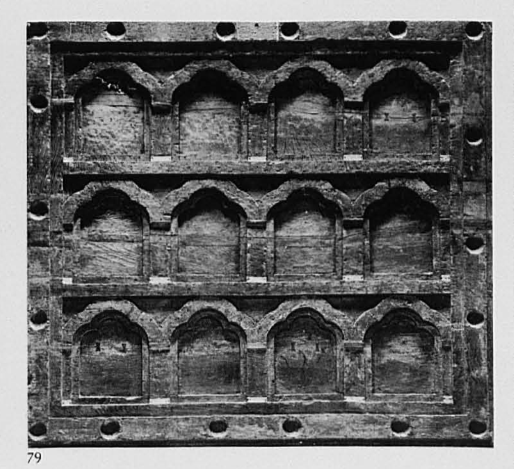
77



76

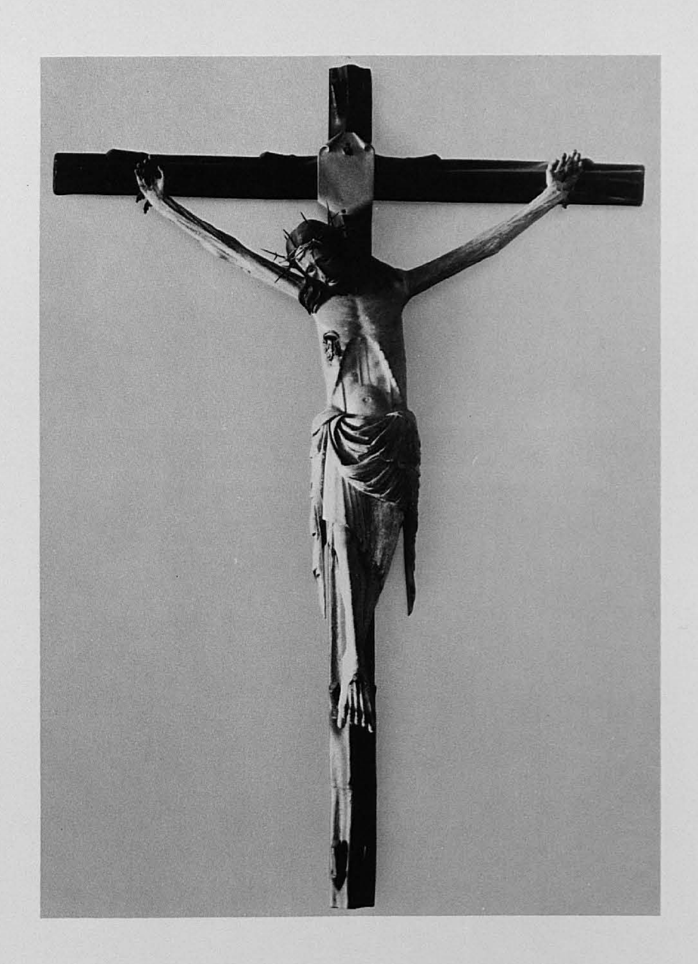


78

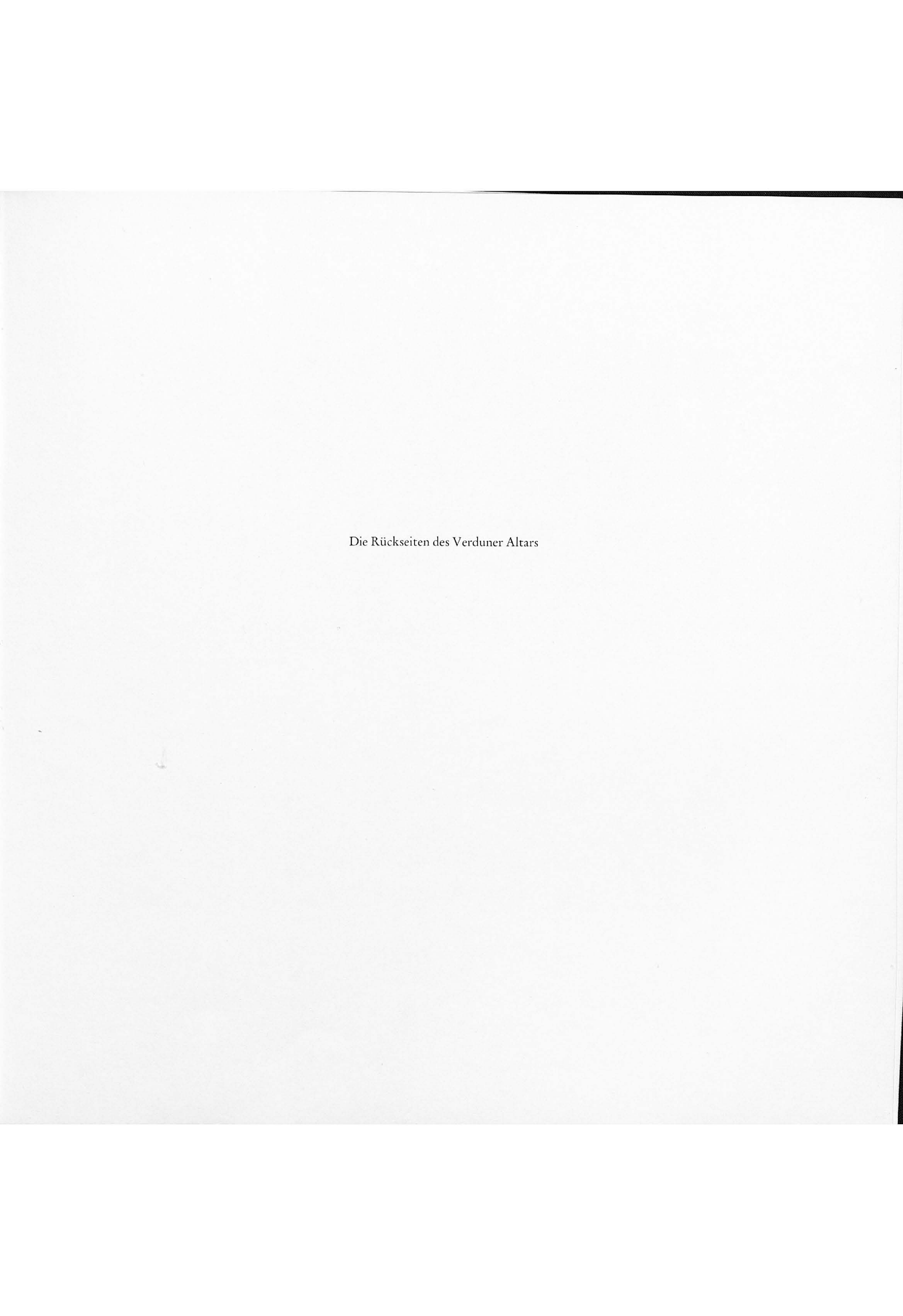


79

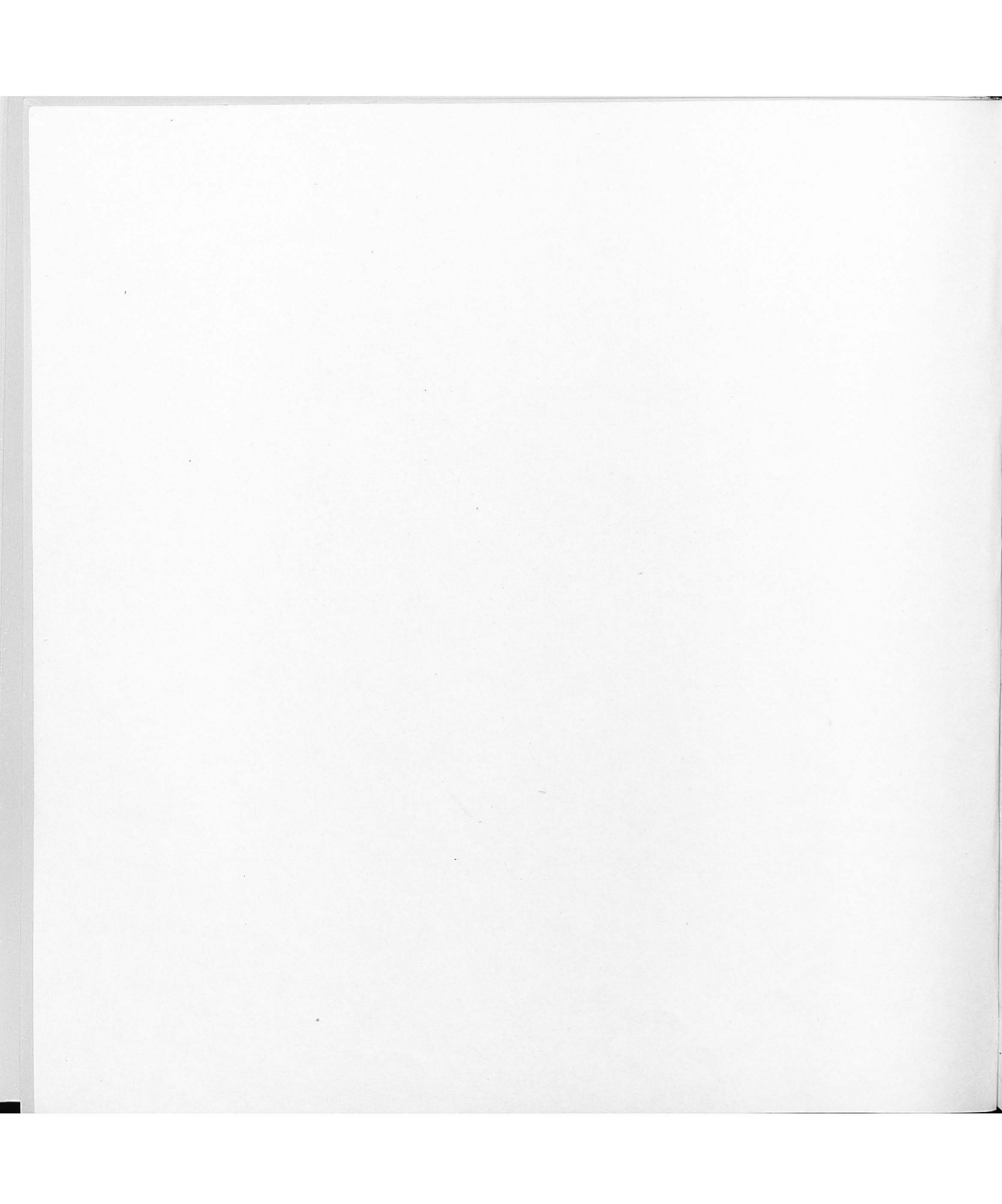
73. a) Verduner Altar nach 1865; b) Verduner Altar um 1936
74. a) Verduner Altar nach 1945; b) Verduner Altar heute
75. Verduner Altar, Bemalung des Holzrahmens: 1. Zustand aus der Gotik
76. Verduner Altar, Bemalung des Holzrahmens: 2. Zustand, 19. Jhdt.
77. Verduner Altar, Holzträger: Mittelflügel
78, 79. Verduner Altar, Holzträger: rechter und linker Flügel



80. Klosterneuburg, Stiftsklausur, Kruzifixus, wahrscheinlich zum Flügelaltar des Stephan von Sierndorf gehörig



Die Rückseiten des Verduner Altars

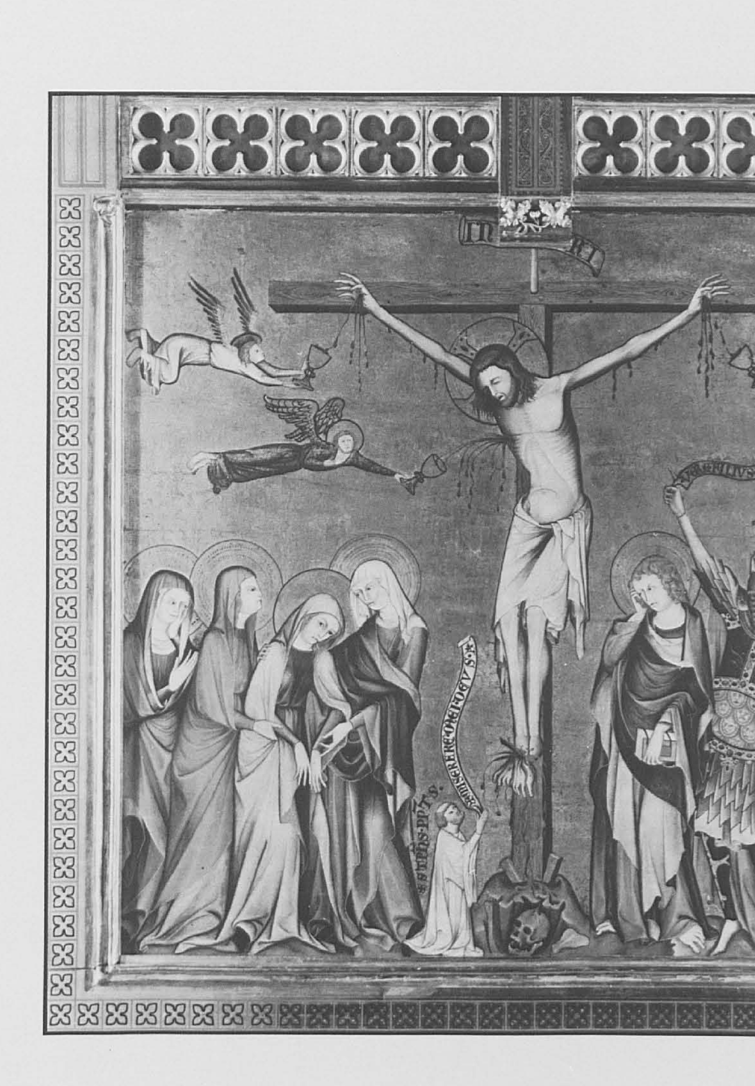




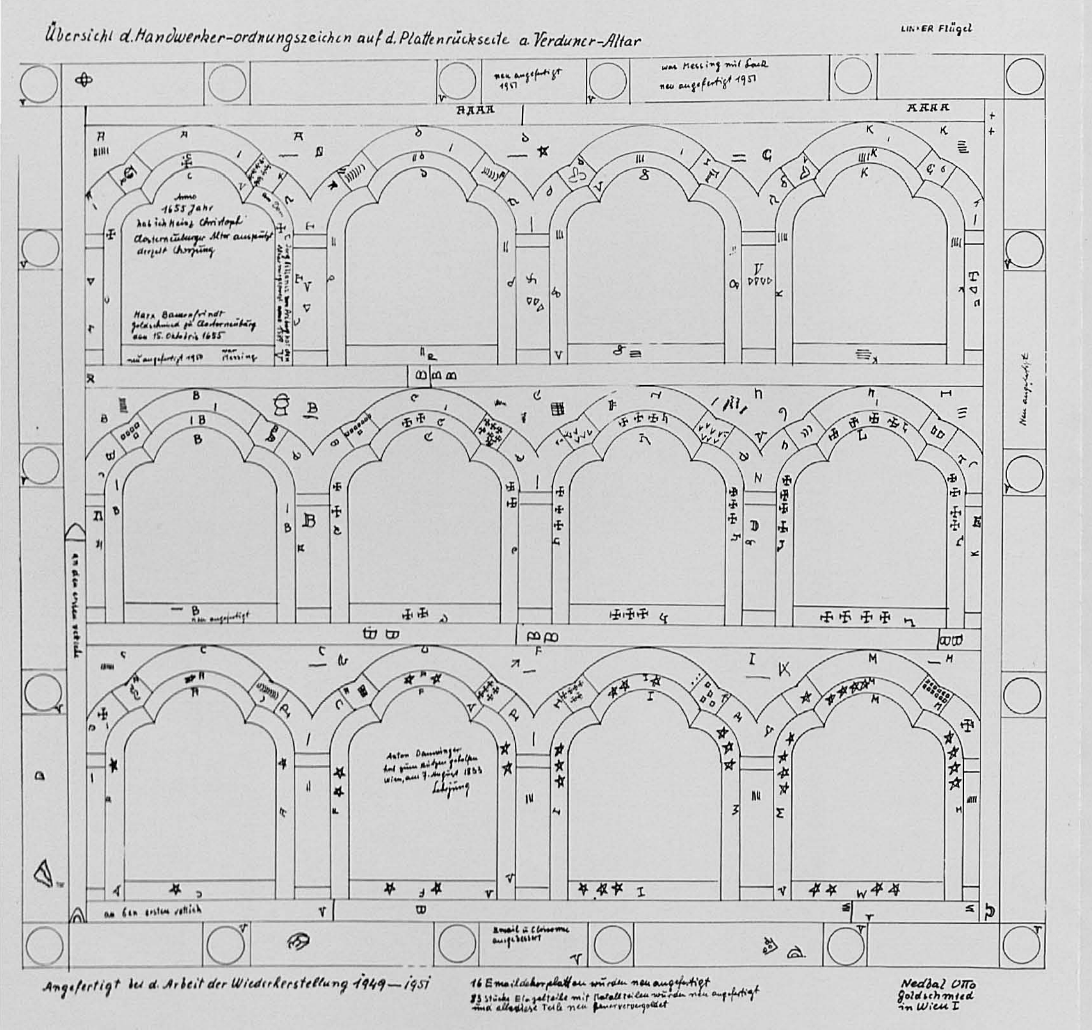
81. Verduner Altar, Tafelbild von 1331: Marienkrönung



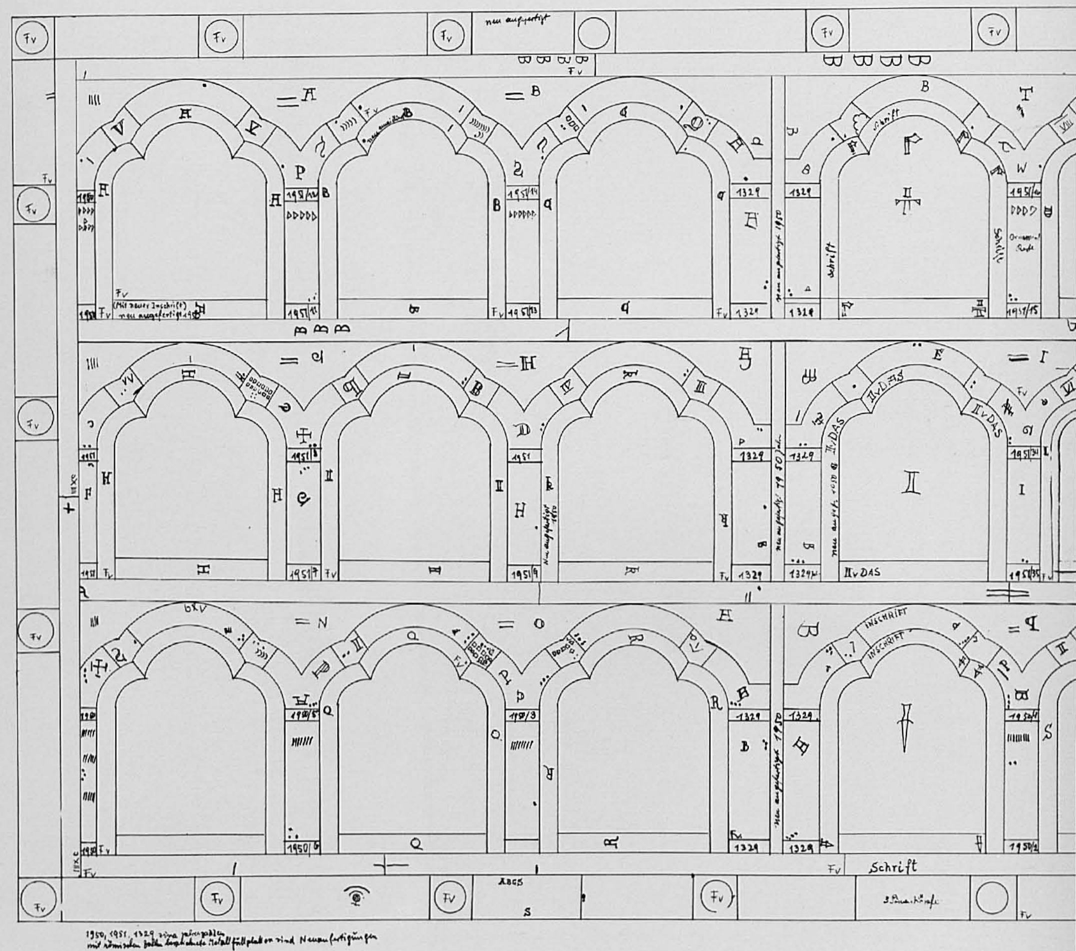
84. Verduner Altar, Tafelbild von 1331: Ostermorgen



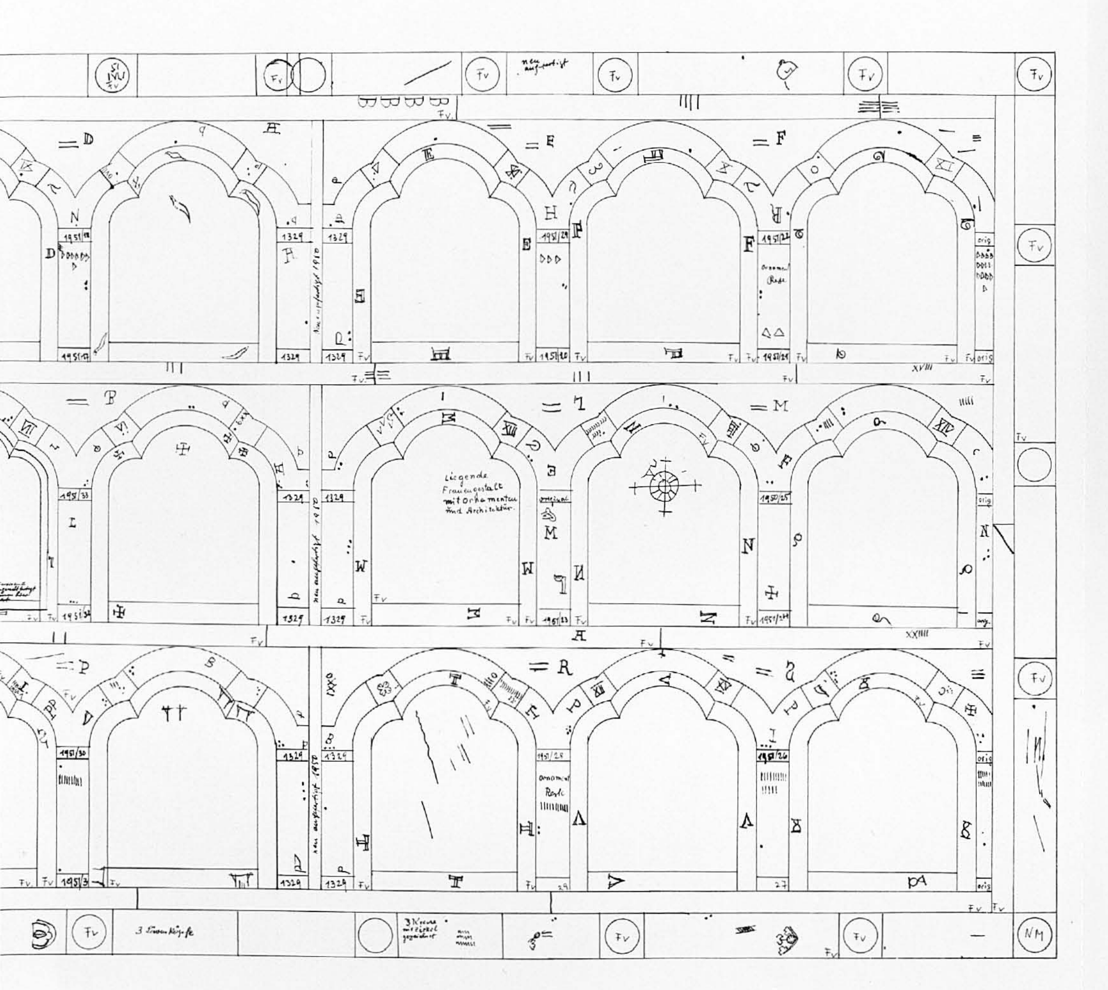
82. Verduner Altar, Tafelbild von 1331: Kreuzigung

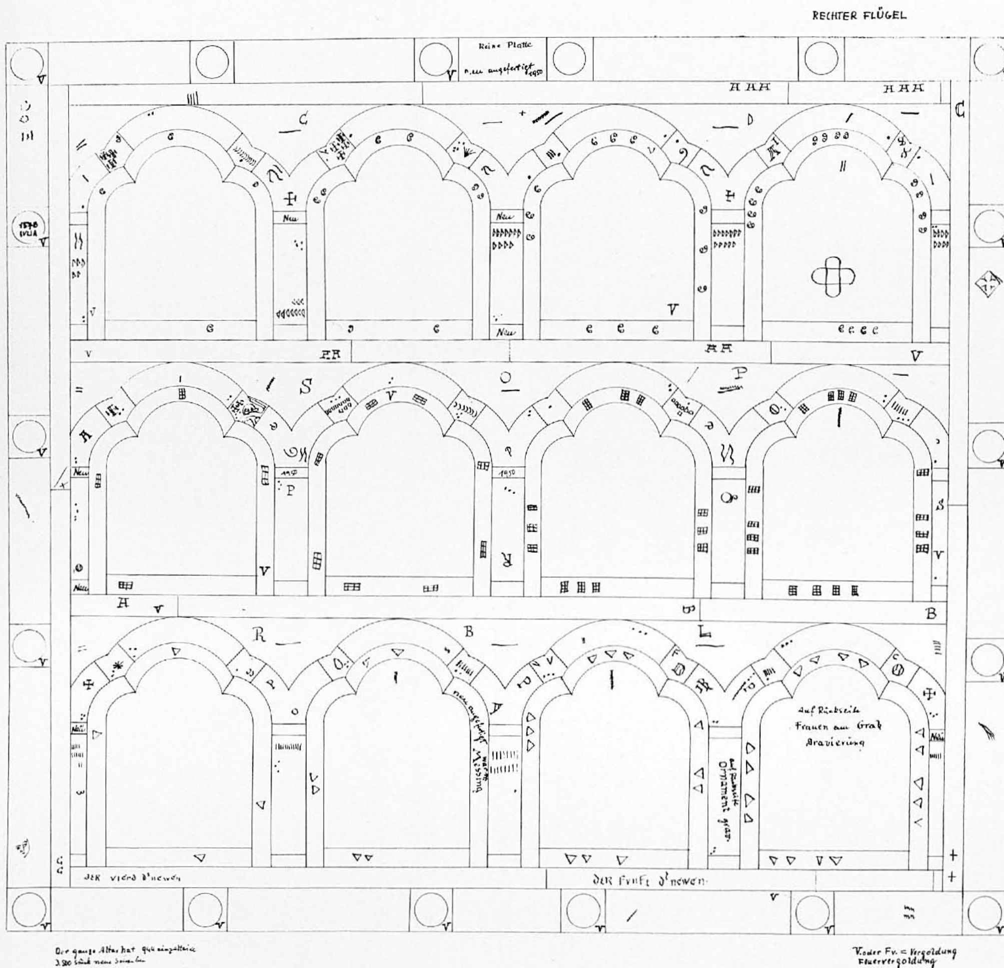


Übersicht d. Handwerker-ordnungszeichen auf d. Plattenrückseite a. Verduner-Altar
LINKER Flügel
neu angefertigt 1951
war Messing mit Lack
neu angefertigt 1951
Anno
1655 Jahr
Mark Bauernfrindt
den 15. Oktobris 1655
Anton Dauwinger
Wien, am 7. August 1833
Email u. Cloisonne ausgebessert
Angefertigt bei d. Arbeit der Wiederherstellung 1949–1951
16 Emailschorplatten würden neu angefertigt
Nedbal Otto
Goldschmied
in Wien I



Fv
Schrift
INSCHRIFT
1329
1951
1950





83. Verduner Altar, Rückseitenmarkierungen des Plans von E. Nedbal



85. Verduner Altar, Tafelbild von 1331: Marientod